مفتتح

جائزة أحمد حجازِى

منذ أقل من ثلاثة أشهر، وبينما نستعد لإصدار عدد خاص من أعداد مجلة فصول عن الشعر العربى المعاصر، أخبرنى الصديق أحمد عبدالمعطى حجازى أنه حصل على جائزة الكاتب الكونجولى تشيكايا أوتامسى للشعر الأفريقى التى يمنحها المنتدى العربى الأفريقى، المنتدى الذى ابتدعه، فى أصيلة، ويشرف عليه ويرعاه محمد بن عيسى، دينامو العمل الثقافى الذى يستحق التقدير على جهوده الأصيلة، والتحية على إنجازاته فى أصيلة التى أصبحت ملتقى عالميا للإبداع والفكر. أسعدنى الخبر الذى أبلغنى به حجازى عبر الهاتف، فالجائزة هى كبرى الجوائز التى حصل عليها إلى الآن، وأرجو أن تكون بداية جوائز أخرى يحصل عليها الصديق المبدع الذى أثرى حياتنا العربية بإبداعه المتميز. وحدثنى حجازى عن ترتيبات الاحتفال الخاص بتكريمه فى أصيلة، ودعانى إلى المشاركة، ووعدته بالذهاب والإسهام، وأسررت فى نفسى نوعا خاصا من التكريم نقوم به فى مجلة فصول، لكننى لم أخبره بما اعتزمته حتى لا تفسد المفاجأة.

ودارت الأيام دورتها، حملتنا الشواديف من هدأة النهر كما يقول أمل دنقل، تلميذ حجازى النابه، وأخذنا فى الاستعداد للسفر إلى أصيلة. لكن جاءت شواغل العمل الرسمى الحكومى بما لا يشتهيه النقاد والمبدعون، فاعتذرت عن الإسهام فى اللحظة الأخيرة، واستبدلت، مضطرا، جهامة الروتين الرسمى ببهجة الاحتفاء بصديق مبدع، كما استبدلت، نادما، نثرية العمل الوظيفى الزائل بشعرية الاحتفاء النقدى الباقى. غير أن سمعى ظلّ معلقا بأصيلة. وجدانى مع أحمد حجازى المحتفى به هناك. وعقلى مع المبدعين والنقاد الذين أحاطوا به، يتبادلون حول شعره الرأى والتأويل، ويبرزون من هذا الشعر الأبعاد التى التفتت إليها لجنة التحكيم، خاصة ما كشفت عنه كلمة اللجنة التى ألقاها هنرى لوبيز، مدير اليونسكو المساعد وصديق تشيكايا أوتامسى، وهى الكلمة التى برّرت منح الجائزة لأحمد حجازى بما ينطوى عليه شعره من جودة عالية، تمثل الحركة الحديثة فى الشعر العربى والمصرى فى توجهها الطليعى، وعلى أساس ما يمثله هذا الشعر من حضور إبداعى للهوية القومية التى هى الجوهر الأصيل لكل من عرفوا معنى مقاومة الاستعمار والتبعية، وعلى أساس ما يحققه هذا الشعر من وحدة العام والخاص التى تصل بين العينى والمجرد، المحلى والعالمى، القومى والإنسانى، فى ضفيرة إبداعية تستجيب إلى أشواق

الإنسان فى كل مكان، وبواسطة أسلوب متدفق، يموج بالتوتر الذى لا يتعالى على قارئه، أو يغمض عليه بما لا يبين. وجاء فى كلمة هنرى لوبيز أنهم يحتفلون بحجازى لأنه شاعر من مصر التى هى انعكاس لأفريقيا كلها، ولأنهم ينظرون باحترام بالغ، فى جنوب الصحراء الأفريقية، إلى أهرام الحضارة الفرعونية التى تظلل شعر حجازى الضارب بجذوره فى أعماق الهوية العربية.

أعجبتنى هذه المعانى، أو ـ قل ـ أعجبنى مابلغنى منها على وجه التحديد، فهى معان تمسّ العصب العارى من شعر حجازى، وتشير إلى الخاصية النوعية التى ينبنى عليها هذا الشعر بالقياس إلى شعر الأقران الذين سبقوه أو رافقوه فى المغامرة العظمى لقصيدة الشعر الحر. وأتصور أن إسهام حجازى الخاص، فى هذه المغامرة، يرجع، تحديدا، إلى معاناته الإبداعية فى اكتشاف هويته الخاصة فى علاقتها بالهوية القومية، وتأسيسها، لا من حيث هى هوية ثابتة، سابقة الصنع، هابطة من الأعلى إلى الأدنى، مكتملة الحضور منذ اللحظة الأولى لوجودها، وإنما من حيث هى هوية لا تترك عنصرها الأصلى الذى بدأت منه فى حال من الحضور المفارق، وإنما تمضى به فى سفر من التحولات التى لا تنغلق على نفسها، والتوترات التى لا تنحلّ بين نقائض متعددة، فهو هوية إبداعية لا تكف عن اكتشاف متغيراتها، رغم حنينها إلى أصلها، وتجتلى نفسها بالقدر الذى تجتلى غيرها، لأنها لا تتعرف حضورها المائز إلا بواسطة علاقتها بالآخر، حتى لو كانت هذه العلاقة ضدية بالدرجة الأولى، يلعب فيها الآخر دور النقيض أو الغريم، فالضدية تعريف للهوية على جهة الخلف، كالقرية التى لاتعرف نفسها إلا بأنها نقيض المدينة، والمدينة التى لا تتميز إلا فى تضادها مع القرية، والأنا القومية التى لم تتحدد إلا فى تعارضها مع الحضور العدائى للآخر. أعنى الحضور الذى يدفع الذات إلى الغوص فى وجودها الفردى لتعثر على وجودها الجمعى كى تتدعم به فى مواجهة الآخر، والعكس صحيح بالقدر نفسه، فالوجود الجمعى لمثل هذه الذات هو درعها الذى وصل بين عالمى القرية والمدينة فى شعر حجازى، متجاوزا تعارضاتهما الثانوية إلى التعارض الأساسى الذى ردّ الأنا القومية إلى حقلها الدلالى فى مواجهة الآخر، فغدت حصن الفلاحين الفقراء، حضن العمال الغرباء، سيفا، وحصانا، ونشيدا، فى زمن الزعيم البطل الذى رأيناه يوم الأمانى، ونحن نغنّى فى الطريق، قبل مرثية العمر الجميل، فكانت هامته المرفوعة وقع خطانا فى الزمن الآتى بالأنجم الخضراء.

ولم يكن من المصادفة أن يرتحل شعر حجازى من القرية إلى المدينة، ليتعرف هويته فى رحلة من التعارض، مدركا معنى القرية فى نقيضها، ومعنى المدينة بالقياس إلى أصلها الذى فارقته، وبالقياس إلى نقائضها الجديدة التى أصبحت عنصرا حاسما فى تحديد الأفق الدلالى للهوية، وذلك فى حال من التحول الذى ظل منطويا على العود المتكرر إلى الجذر الذى يؤكد الأصل، ويدعم الهوية فى علاقاتها الخلافية بأضدادها، ضمن سياق لا يدهشنا أن نقرأ فيه منذ الخمسينيات:

«أرأيت إلى ورق غادر شجره
هل يستوطن شجرا آخر؟!
أرأيت إلى امرأة حرّة
هل تهوى إلا صاحبها الأولْ؟!».

وذلك قول لا يؤكد العود على البدء من ظاهر الدلالة وحدها، وإنما يبنى الدلالة نفسها بما يؤكدها من حركة الطبيعة والكائنات، بواسطة التشبيه التمثيلى الذى هو نوع من قياس الأشباه على النظائر فى محاجة الإقناع أو القياس الشعرى، ومن ثم برهنة العود على البدء بقانون من قوانين الطبيعة، ووصل القانون الطبيعى بما يبدو كأنه قانون شعورى، فى الإشارة إلى بعض ميراث الهوية الشعرية، وعلى سبيل التناص مع بيتى أبى تمام:

نقّل فـؤادك حـيث شـئت من الهـوى

مـــا الـحـب إلا للحـبـيـب الأولِ

كم منـزل فى الأرض يألفــه الـفــتى

وحنيــنــه أبـــدا لأول مـــــنـزلِ

والمنزل الأول فى بيتىّ أبى تمام كالحب الأول الذى يصل مابين حجازى وسلفه القديم فى تأكيد معنى العود على البدء، أو تأكيد رمزية الأصل فى الدلالة المجازية لتلك الشجرة التى تنتمى إليها قصائد حجازى، تلك التى أورقت على ما حولها منذ أكثر من أربعين عاما، ولاتزال واعدة بالعطاء، والتى لم ترتحل عن جذورها إلا لتعود إليها، حاملة فى كل مرة من الخبرات والكشوف والحدوس ما يزيدها وعيا بالجذور، ويزيدنا حرصا عليها. فارتحالها عن الأصل الذى انطلقت منه ارتحال العاشق الذى يطلب بعد الدار ليقرب المعشوق، والصوفى الذى يجافينا ليعرفنا فى حال من بعد القرب، أو قرب البعد الذى يتسع بحدقتى الباصرة والبصيرة كى يرى الرائى ما لم يكن يرى. والرائى هو الشاعر الذى ارتحل من القرية إلى المدينة، وارتحل فى المدينة ليرى القرية، وارتحل عن المدينة إلى أشباهها ليراها فى حال من القرب، وإلى نقائضها البعيدة ليراها فى حال من النأى، ولكنه ظل محتفظا بالقرية فى قصائده، يتبعه دخانها كأنه علامة الهوية الأولى ومنبع الأصل والجذور. ومنذ أن فارق عامه السادس عشر، وأدرك أنه تغير كثيرا، وأنه لابد أن يتغير أكثر، وهو يزداد إدراكا أن الساعة فى الميدان تمضى، والزمن يعدو بالعالم، والتغير هو المبدأ الوحيد الذى لا يصيبه التغير، شأنه شأن أصل الهوية التى تتبدل مجاليها، أو تتحول علاماتها، لكن دون أن تصبح غيرها قط، أو تنقلب على نفسها انقلاب النقيض على النقيض.

هذا الأصل، من ناحية أخرى، أشبه بهيولى لا تكتسب شكلها إلا بواسطة علّتها الصورية التى تمنحها ما يميزها من المعنى والمغزى، وتضيف فى كل تشكل جديد ما يبرز بعدا من أبعادها، فى سلسلة من التحولات التى تتعدد بها أشكال الأصل، وتتباين التباين الذى يشير إلى مبدأه على جهتىّ التضمن واللزوم. وكانت تلك وظيفة المدينة فى علاقتها بنقيضها القرية التى هى أصل حضورها، وعلاقة المدن العربية بالقاهرة التى كانت مبدأ الحركة، وعلاقة مدن الآخرين بمدائن الأنا فى سعى هذه الأنا إلى تأصيل وجودها فى شعر حجازى.

والمدينة فضاء التقدم فى هذا الشعر، مدى الحركة الممتد للفعل البشرى، فضاء المسجد والسجن، ساحة الصراع الذى يحدد المصائر، أفق الوعد والوعيد الذى أدخل الشاعر تجربة الحداثة، وألقاه فى جحيمها الأرضى واحدا من «كائنات مملكة الليل»، بعد أن تعرف أسرار «مدينة بلا قلب» لم يجد بعدها سوى «أشجار الإسمنت». ولكن هذه المدينة لا قلب لها فى الظاهر فحسب. تدفعنا قسوتها إلى استعادة القرية، الجنة الضائعة، صدر الأم، حضن الأب، الخضرة التى لاتتبدل كالمطلقات التى لا تتغير. ولكنها المدينة الغاوية المغوية، مبدأ الغاية الذى ينقلنا من هيولى الوعى بالهوية إلى صورته المحددة، كما لو كان ينقلنا من الطبيعة إلى الثقافة بالمعنى الأنثروبولوجى.

ولذلك تنتهكنا هذه المدينة، تفض بكارتنا أو براءتنا، تدفع الوعى إلى أن يفارق حدوده الأولى، فيكتشف قلبا لتلك التى كان يظنها بلا قلب، ويصل إلى ما فى أبنيتها الجوائم من أسرار دفينة، وما فى حركة المسرعين الخطو نحو الخبز والمؤونة، المسرعين الخطو نحو الموت، من إشارات مبينة، كأن صوتا ما ينادى، فنجيبه: نعم، وننتقل من السؤال عن طريق السيدة إلى السؤال عن طريق الوطن، باحثين عن قائد نتصور فيه حضور الأب الذى خلفناه فى القرية، كى نمضى وراءه فى مواجهة الآخر النقيض، رغم العسس السارى فى هواء المدينة، حالمين بلؤلؤة العدل، لؤلؤة المستحيل الفريدة.

هكذا تحولت المدينة التى كانت بلا قلب فى شعر حجازى إلى واسطة عقد متماثل الحبات، يضم كل المدن العربية، فى مسعى الجماهير التى تدافعت وراء قائد أذاقها حلاوة النصر التى عانقت السنى، فأصبحت القاهرة بغداد التى تحلم كالبذور فى الثرى بعيد الاخضرار، ومصر الوجه الآخر من سوريا التى تقاوم الرياح البدائية، وصبى بيروت امتداد صبى الأزهر الذى نقش اسم ناصر على الجدران، وجميلة بوحريد نوارة العصر الآتى مع جبهة التحرير فى الجزائر، ومدن المغرب ترنح على قمم الأوراس، ناقلة الشمس بالأيدى إلى الأرض البوار، لعلها تتطهر من جرذان الآخر المستعمر، الآخر النقيض الذى يسترجع الرومان، المغول، التتار، الصليبيين، الصهاينة، الإفرنجة، باختصار: الغرب الذى استعمر الأمة العربية طويلا، وتحددت هويتها القومية فى تناقضها الجذرى معه، ضمن سياق من التعارضات الحدِّية فى السنوات التى شهدت صعود المشروع القومى وانتصاراته المدوية، السنوات التى كان على الأمة العربية فيها، كى تؤسس حضورها فى مواجهة هذا الآخر، الاستعانة بميراثها الدينى ورموزها التاريخية التى ضمت عليًّا بن أبى طالب الذى زعمت الأسطورة الجزائرية (الموظفة فى أوراس ١٩٥٩) أنه هو الذى فتح الجزائر، وأن آثار سنابك حصانه مازالت على صخور أوراس، بين كل أثر وآخر عشرون ذراعا هى طول خطوة الحصان، كما ضمت أمثال طارق بن زياد الذى فتح الأندلس، وصلاح الدين الأيوبى قاهر الصليبيين، والمعتصم الذى استرجع عمورية فأصبح رمز القائد، المنقذ العربى الجديد الذى انتظرته العواصم العربية كلها، كأنه بشارة الصوت الذى دامت هجرته ألفا وثلاثمائة:

«وأطلّ أخيرا يحـدونا

بالحرية،

بالشعب الواحد من بغداد إلى الدار البيضاء،

بالأرض لأبناء الفقراء».

هذا الشعب الواحد كان مرآة الهوية العربية الواعدة التى اجتلت حضورها الإبداعى فى شعر حجازى، فى زمن المد القومى، واجتلى شعر حجازى خصوصيته فيها، فأعانته على تأسيس هويته التى كانت وراء حضوره الإبداعى على المستوى القومى، الحضور الذى عرفناه بواسطة تقنياته المائزة: التعارضات الحدية للثنائيات الضدية بين الأنا والآخر، ضمير المتكلم الذى انطوى على حضور الجماعة، تضمين رموز الميراث القومى، نبرة الإنشاد التى ناسبت الإلقاء فى المحافل الجماهيرية، إيجاز الصورة الشعرية التى منحت الأولوية للتشبيه بالقياس إلى الاستعارة، وجنحت إلى الكناية أكثر من المجاز المرسل، غلبة الجمل الفعلية المتواترة، وتوقيع الجمل نظميا بما يردّ التركيب النحوى على التركيب العروضى، أو العكس، موازنا بين الاثنين، دون تدوير يرهق الإنشاد الذى لا تلائمه التموجات البطيئة

للمعنى، وبؤر السبوطة الإيقاعية التى تجد مراحها فى المقاطع الوزنية المتدافعة التى تؤطرها القوافى المستديرة، القوافى التى تختتم ما تفتتحه صيغ النداء والأمر والاستفهام والتعجب والتكرار. أضف إلى ذلك كله الاقتراب الحميم من لغة الناس، الشعب، الجماهير، اللغة التى احتفت بمفردات الحياة اليومية لشوارع مزدحمات وأوطان مشحونة برغبة التحرر الوطنى. وبقدر ماكانت هذه اللغة تتناص ومفردات الخطاب السياسى لتنقل النبض الجماعى لمن يتداولونه، مدمِّرة أسطورة الشعر الخالص واللغة المجنحة والقصيدة المفارقة، كانت تؤكد ثورة الشعر باسم الجماهير، ومعجمها الحماسى، وصيغها التى تبدأ من: ياعم! من أين الطريق؟ أين طريق السيدة؟ لتنتهى بالتراكيب المغسولة بالعرق الساخن الذى سال من أجسادنا السمراء، فى شوارع اجترت فى الظهيرة ماشربته فى الضحى من اللهيب:

«ونحن نسير عكس الريح والمدّ،

نصيح بنشوة وحشية فى الشمس والصحراء،

نصيح كأنما استيقظ فينا روحنا الغائب».

وكانت صورة الشاعر التى ترسمها هذه اللغة تستعيد بنية المشروع القومى الذى ينتجها، والذى كان الشاعر يعيد إنتاجه فى قصائده، مؤكدا مركزية العلّة فى تراتب البنية، مجسدا محورية الزعيم، القائد، المنقذ، المخلّص، الأب الذى يسقط حضوره المركزى على الشاعر فإذا هو إياه. يجمع بين الاثنين أفعل التفضيل الذى يستعيد، صرفيا، مركزية العلّة وبطريركية البنية، وتشبيه الفارس الذى يجمع، دلاليا، بين القائد والشاعر، حين كان حصان الأول أحلامنا، وسيفه أحزاننا، بينما كان الثانى أصغر فرسان الكلمة الذى لايكبو فرسه، وهو يلج الحلبة مختالا يثنى عطفه، لا يرتجف أمام الفرسان، محاكيا الوجه الآخر من القائد الأب الذى ظل فى أفئدتنا:

«أصفى مايكون.

ألصق مايكون بالأرض وأبواب البيوت والشجر.

أكثرنا حزنا، أشدنا تفاؤلا، أبرّنا بنا،

أحَنّ من صافى الندى على الثمر».

رئيس التحرير

الحداثة فى الشعر، والجمهور: جدلية القطيعة والتواصل

جبرا إبراهيم جبرا *

كلمة للحداثى الأول، الجاحظ

«... المعانى القائمة فى صدور الناس، المتصورة فى أذهانهم، والمتخلّجة فى نفوسهم، والمتصلة بخواطرهم، والحادثة عن فكرهم، مستورة خفية، وبعيدة وحشية، ومحجوبة مكنونة، لا يعرف الإنسان ضمير صاحبه، ولاحاجة أخيه وخليطه، ولا معنى شريكه والمعاون له على أموره. وإنما يحيى تلك المعانى ذكرهم لها، وإخبارهم عنها، واستعمالهم إياها. وهذه الخصال هى التى تقربها من الفهم، وتجليها للعقل، وتجعل الخفى منها ظاهراً، والغائب شاهداً والبعيد قريباً... والمهمل مقيداً، والمقيد مطلوقاً، والمجهول معروفاً، والوحشى مألوفاً، والغفل موسوماً والموسوم معلوماً...

والبيان اسم جامع لكل شئ كشف لك قناع المعنى، وهتك الحجاب دون الضمير، حتى يفضى السامع إلى حقيقته، ويهجم على محصوله كائناً ما كان ذلك البيان، لأن مدار الأمر والغاية التى إليها يجرى القائل والسامع، إنما هو الفهم والإفهام. فبأى شئ بلغت الإفهام وأوضحت عن المعنى، فذلك هو البيان..».

* وصلنا هذا المقال من المبدع والناقد الكبير الراحل جبرا إبراهيم جبرا قبيل وفاته، وادخرناه لهذا العدد.

البيان والتبيين

الحداثة والتواصل: أمران كادا أن يكونا متناقضين منذ البداية، ومازالا يبدوان كأن التناقض بينهما لم يحل، وربما لن يحل.

لعل المنبرية هى الطرف الأقصى من الرغبة فى التواصل، حيث يرفع الشاعر صوته ليبلغ به أكبر عدد من الناس، مؤملاً أن يؤثر فيهم بإيقاع وتناغم كلماته، ولكن بمباشرة وسطحية فى المعنى لا تطالبان السامع بتفكير كثير، وتخاطبان ذاكرته الآنية التى تستجيب فى الحال للكليشيهات المجازية والكليشيهات العاطفية معاً، كما تستجيب للمتوارث من القرائن السهلة مع الكلمات الموزونة والمقفاة.

أما الحداثة فى الشعر فقد جاءت منذ بدايتها رافضة المنبرية، والصوت العالى، والمباشرة، والتنغيم اللفظى، والقرائن التقليدية، وبذلك جازفت بقدرتها على التواصل؛ إذ وضعت مقابل جماعية الغرض الشعرى فردانيةً زعزعت هذا الغرض. وفى محاولتها الخروج على الكليشيهات المجازية والعاطفية، والابتعاد عن المتوارث من القرائن التى ألفتها الأذن قرابة أربعة عشر قرنا، وجدت أنها مهددة بانغلاق الشاعر عن المتلقى، أو بتقطع معظم خيوط التواصل بين الشاعر والمتلقى، إلا إذا غير المتلقى موقفه فى هذا التواصل، وأمضى وسيلته الذهنية والعاطفية، وهيأ نفسه للتأمل من جديد فى طاقات اللغة وقرائنها الجديدة الممكنة، طلباً لتجربة ذاتية أوسع وأعمق من ناحية، وكشفاً من ناحية أخرى عن صلات جماعية هى حتماً غير الصلات القديمة بين الذات والعصر الذى يعيش فيه.

وقد جابه شعراء الحداثة، أول الأمر، جمهوراً غير متعاطف معهم، بل معادياً لهم فى أحيان كثيرة، وأسىء فهمهم فى معظم سنى الخمسينيات. غير أن موقفهم الواعى لما هم بشأنه، كانت له فى النهاية الغلبة فى المشهد الأدبى فى الوطن العربى. ولو لم تكن الحداثة، كما كنا أنا وزملائى نؤكد منذ بدايات تلك الفترة، مجذرة أصلاً فى أفضل ما فى التراث الشعرى العربى، مضافاً إليه أفضل ما فى التراث الشعرى طوال الحقب الحضارية عند الإنسان أينما كانت أوطانه ومهما كانت لغاته، لما استطاعت إبداعات الحداثة أن تصمد لتهجمات السلفيين وتخرصاتهم الجاهلة، المبنية فى معظمها على عدم إدراكهم حقيقة أن التحولات الثقافية والاجتماعية والسياسية فى كل عصر، دع عنك عصرنا هذا، لابد أن تؤدى إلى تحولات فى الأساليب والصيغ فى شتى فنون التعبير، لفظاً أو صورة أو صوتاً، كما تؤدى إلى تحولات فى حجم ونوع الانفعالات والرؤى التى تطالب بالتعبير عن نفسها. وبقدر ما كان الشعراء الحداثيون سباقين فى وعيهم هذا كله، كان جمهور الشعر فى أول الأمر متلكئا فى مواكبتهم ـ بالضبط كما كان جمهور الفنون التشكيلية متلكئا فى مواكبة حركة الفن الحديث.

وقد بات واضحاً أن الحضارة الزراعية، أو الريفية، التى كانت هى الأساس فى الموقف الثقافى العربى قرابة ألف سنة، أخذت تنزاح، وبشكل متسارع منذ منتصف هذا القرن، أمام الحضارة المدينية. ومن طبيعة الحضارة الريفية أن تطلب فى الشعر التعبير الأهم عن ذاتها الداخلية، وتجعله إيقاعياً غنائياً، متمتعاً بالخزين التقليدى من الصور والكنايات التى ألفتها واستساغتها أجيال متعاقبة كانت تخشى ما يزعزعها فى مسارات حياتها الوئيدة، المتسمة فى معظمها بأحزان وأفراح باتت كلها نمطية، كأنها «مكتوبة» على الإنسان كيفما جاءت، ليتم التعبير عنها فى قوالب صقلها الزمن وأقرها العرف والتكرار.

وكان هذا على عكس ما أخذ يتبدى ويتصاعد فى الحضارة المدينية العربية الجديدة، فهى حضارة اختلفت أصواتها وإيقاعاتها كلياً عن ذى قبل، كما اختلفت تطلعاتها وطموحاتها، وتعقدت علائقها الإنسانية على غير ما كانت، وتقوضت طمأنينتها الجماعية التقليدية، إزاء النزعات الذاتية المتصاعدة فى المدينة، واصطلاح العوامل الحياتية فيها على الدفع بالفرد نحو المزيد من النظر فى دواخله، والدفع به أحياناً كثيرة نحو وحشة جعلت تتهدده، ونحو ضرب جديد من التساؤلات، بل الفوضى النفسية، فى بحث المرء عن موقعه المضطرب دوماً إزاء ما استجد من تنظيمات السلطة والمجتمع، والمتغيرة هى نفسها على وتيرة مضطربة أيضاً، وأضحى لزاماً عليه أن يعيد توازنه وصحته النفسية بصيغة ما، أو وسيلة ما، تكون الفنون من أهمها شأناً وحضوراً.

وإلى هذا وذاك نجد أن موضوع الحرية أخذ يتعاظم أهمية فى حياة الأفراد والجماعات فى المدينة ـ الحرية بمعناها السياسى، ومعناها الشخصى، معًا. وأضحى كل إنسان يتصور أن من حقه لا أن يطالب بالحرية بمعطياتها التاريخية والقومية فحسب، بل أيضاً بمعطياتها الشخصية التى تسعفه فى اتخاذ القرار الذى يعده ملائمًا له فى التصرف بحياته، بفكره، بجسده ـ سواء إزاء الآخرين من حيث هم أفراد، أو إزاء سلطة المجتمع والدولة، التى يفترض أن يكون هو أحد صانعيها.

وجاءت الكارثة الفلسطينية عام ١٩٤٨ لتزلزل الكيان العربى وتحثه على إعادة النظر جذرياً فى كل مايمتلك من تاريخ، ومواقف وقدرات مادية، وطاقات روحية وفكرية، لكى يتمكن من مجابهة خطر يداهم الأمة فى أعز مقومات كيانها: خطر يستمر فى إقامة أساليب وأفكار هى نتاج قرون عدة من التطور العلمى والسياسى، إزاء أساليب وأفكار قوضت الكثير من قيمتها ونفاذها قرون عدة من الضياع العلمى والسياسى.

وهكذا وجد الشاعر الحديث، إن هو أراد أن يكون جزءاً فاعلا من تجربة العصر، أن خزين الأفكار والصور والأساليب التقليدية ما عاد يفى بحاجته، وأن عليه أن يجازف فى بحثه عن الجديد من الأفكار والمجازات والأساليب فى مناطق من التعبير لم يكن الكثير منها قائمًا سابقًا، وفى ثيمات لعلها لم تكن واردة بهذا الإلحاح فى السنين الألف الأخيرة بأجمعها.

ومن جملة ما تغير فى هذه الأثناء، بالنسبة إلى الشاعر، موقفه من كون الشعر وسيلة غنائية، يكون فيها الإيقاع الصريح أقرب إلى فكرة التطريب عند المغنّى، التقاطاً لاهتمام السامع. وذلك أن الغناء، بعد انتشار الإذاعة والتليفزيون وشريط التسجيل، امتص طاقة كبيرة من طاقات الشعر التقليدى، وبخاصة الغزلى منه، وجعل منها مجالا لا حدّ له للمتعة والطرب، الميسريْن فى أية لحظة، وفى كل مكان، بحيث أخذ الشاعر يعرض عن دور ارتضاه لنفسه فى يوم مضى، ولهذا الدور الآن من يقوم به لا تلحينًا فقط بل نظمًا أيضاً، وهو الذى لن يرضى الشاعر بمجاراته إن هو أراد المضى فى تأكيده، أنه الشاهد على روح الأمة، والصوت الذى ينطق برغباتها وعذاباتها ورؤاها على طريقته هو، دون غيره.

لقد تغير موقف الشاعر من أساسه؛ إذ انتقل بطاقته الإبداعية فى القول إلى ما قد نسميه بالموقف الدرامى، فتحول من المغنى، من مجرد قائلٍ للغزل أو قائل للمديح والتمجيد، وهو الذى كان يجد التواصل السهل مع الجمهور، لأنه يغنى له عما يرضيه، ويلاشى ذاته فى روحه الجماعية، قبل أن يصاب هذا الجمهور بذلك السأم الرهيب الذى أفقده حماسه لما راح يكرر عليه قائل الشعر: تحول الشاعر إلى ضرب من البطل الدرامى، وهمًا منه كان ذلك أو حقيقة، وجعل من نفسه ندًا للجماعة، لا مجرد صوتٍ لها، يسائلها ويعاركها كما يسائل نفسه ويعاركها، وثبت قدميه فى الوسط من خشبة المسرح، مستنزلاً الأضواء على وجهه، على قامته، على أعماقه، وأصر على أن يقول شعراً جديداً برموز جديدة، ومعانٍ جديدة، ولغة جديدة، مؤملا أن يصل الآخرين بالتوترات والأخيلة والصراعات الداخلية التى يعانيها ويقارعها حدّ المأساة. لقد ألقى عنه بعباءة (الإعلامى) الذى كان فيما مضى يخدم أغراض العشيرة بالتغنى بفضائلها ومكارمها إزاء مثالب الآخرين ونذالاتهم. ولم يتردد أحياناً فى ارتداء عباءة النبوة، والتشبه بمن تعذبوا وسجنوا وصلبوا من أجل رؤاهم، وهى الرؤى التى تنبع من أعماقهم لكى تفيض على عصرهم، وتساهم فى تغيير طرائق الحياة معتقداً وسلوكاً معا.

وليس بالمستغرب أن يؤدى موقف كهذا بالشاعر إلى الرفض، مؤثراً هواه الشخصى على أهواءٍ ما عاد يراها تثرى الحياة.

كما أنه ليس بالمستغرب، إذ يبحث الرائى عن الرموز والكنايات التى لم يسبقه إليها الآخرون فى تصوير رؤاه، أن نجد أن نوعًا من الهلاس غدا عنصراً مهمًا لديه فى «قول» هذه الرموز والكنايات.

وهذا الهلاس، أصلا، تميز به الشعراء منذ أقدم الزمان، فسموه هذيانًا، أو جنونًا يوحى به شيطان من وادى عبقر.

وما وادى عبقر إلا تلك المنطقة الداخلية المظلمة من أعماق النفس حيث تتجمع أحلام الإنسانية ورموز لذاتها وعذاباتها، وخلاصات تجاربها، يصعد بها شيطان الشعر إلى وضح النهار على لسان هذا الشاعر الذى وحده بقدراته اللفظية، يستطيع أن يعطيها شكلاً يقرأ ويسمع ويتخيل مهما شط فى غرابته.

ولم يكن للشاعر بد، والحالة هذه، من أن يبتدع أساليب غير التى جرى عليها الشعر قرونًا عدة؛ أو أن يضيف إليها ما لم يكن فى حسبان القدامى. والأساليب الجديدة التى تنامت منذ أواسط الأربعينيات (وكانت لها بدايات منذ أوائل القرن)، ثم تسارعت وتشعبت منذ أواسط الخمسينيات غدت أمرًا لازمًا لموقف بات متغيرًا من أساسه. وكان واضحًا، حين تجرأ الشاعر وزحزح أبحر الخليل لضرورات تعبيرية، بعد أربعة عشر قرنًا من تكريس جعلها تكتسب قدسية موهومة، أن هذا الشاعر لن يقف عند حد فى «تجرؤه»، وأنه سيعطى نفسه الحق بالتمتع بحرية التشكيل اللفظى والإيقاعى وفق ما يعتمل فى دخيلته من عشق للحرية بأشكالها المختلفة.

وكان فى التحرك بالقصيدة من العمود ذى الأبيات التى على كل منها، تقليديًا، أن يحتوى المعنى الواحد كاملاً فى شطرين اثنين، فى اتجاه الأبيات التى يصب الواحد منها فى الآخر متابعةً لمعنى يتسع وينداح بيتًا بعد بيت، ليوجد وحدة عضوية فى أجزاء القصيدة ــ لم تكن فى السابق مطلوبة أو مرغوبة ــ كان فى هذا التحرك أول المؤشرات إلى ما سيأتى لاحقًا من انزياح تام فى أشكال القصيدة ــ الموروثة: من توالى التفعيلة، إلى عدم تساوى الأشطر والأبيات طولاً وعددًا، إلى التحرر منها انطلاقًا نحو الشعر الحر، وقصيدة النثر، بشتى أشكالهما، وهلم جرًا.

وهنا أدرك الشاعر أن فى اللغة العربية طاقات هائلة بقيت حبيسة ردحًا طويلاً من الزمن، وهو الموكل بإطلاقها، ليس فقط «تنقية للغة العشيرة»، بل أيضًا تصعيدًا لزخمها، وتأكيدًا على حشدها برموز يبدعها الشاعر فتصبح فى الحال عُدة أخرى تضاف إلى عدد القول، فى عصر تطالب تعقيداته بالوسيلة التى قد تمكّن الشاعر من استيضاحها، ولو فى بعضها وتعينه فى محاولة استخراج ما فيها من معنى، أو جمال، أو رؤيا، أو كلها معًا، فى نطاق التجربة التى تمر بها البشرية كل يوم.

وفى فترة ما من تنامى هذه الحداثة، وجد الشاعر العربى فى الأساطير القديمة ــ وكلها من نتاج عبقرية أسلافه أيام عنفوانهم الأول ــ كنزًا من الرموز والإشارات المتمثلة فى أبطال الأساطير ووقائعها، أخذ يوظفها فى تصوير النزعات الجائحة بعواطفها وحرقاتها عند الإنسان الحديث، على نحو لم يعرفه الشعر قبل هذا القرن، وبهذا كان كمن يضغط تجربة الدهور لتساعده فى اختراق تجربته الراهنة، أملاً فى تحقيق خلاص ما للنفس الإنسانية من الحصار المفروض عليها، جاعلاً من إدراك القدامى، على طريقتهم، معنى الفداء، والموت، والانبعاث المتجدد أبدًا مع دورات الطبيعة، وتصويرهم لها أسطوريًا، قوة تعبيرية تمد الشاعر بالمزيد من الطاقة فى رفض الموت والغلبة عليه، فى سبيل الإنسان: وهذا بالضبط ما فعله الشعراء التموزيون فى الخمسينيات، والشعراء الكثيرون الذين واكبوهم أو تأثروا بهم ولحقوهم، فحققوا بإنجازاتهم تلك توسيعًا مذهلاً للمخيلة العربية، ودفعًا هائلاً لها فى اتجاه كان له أثره العميق أيضًا فى التفكير السياسى والتحرك الثقافى طوال هذه الفترة.

ولقد جاء يوم، فى أثناء تكامل هذه الثورة الحداثية، بدا فيه للكثير من الأدباء، شعراء كانوا أم نقادًا أم باحثين، أن هذا الهوس بالجديد إنما هو تمرد غير مشروع على التراث، على اللغة، على ما توهموا أنه «الأصالة العربية» التى تمد الإبداع بهويته الحقيقية، ورأوا فى هذا التمرد قطيعة مع الماضى يجب التحسب لها، ومقاومة أصحابها، غير أن الحداثيين كانوا على وعى عميق بما ينجزونه من كتابة شعرًا ونقدا، مدركين أن الأصالة العربية بعينها هى التى سيبقونها حية ومتوهجة فى انطلاقاتهم الجديدة، مؤكدين أن الجذر إنما يضمر ويموت إذا ضمرت وماتت الفروع والأوراق بسبب انقطاع الشمس والهواء عنها، وأنه يبقى نابضًا ومنتفضًا إذا نبضت وانتفضت الفروع والأوراق فى الشمس

والهواء الطلق، المتمثلين فى مساعيهم. وأكدوا فى كل ما كتبوا أن تمردهم ليس بالنزوة المجانية التى تفرقع هباءً فى الجو، بل هو التحرك الجياش الذى تفرضه طاقات الحياة المتوثبة، إزاء كل ما أخذ يتراخى ويعتوره الوهن بسبب من البلى والعجز المتراكم، وكذلك بسبب من الانعزال الجاهل عن تيارات التاريخ التى لن يوقفها، أو يغير مسارها، تجاهلها أو التعامى عنها.

فالحداثة فى الشعر، إذن، فى ضوء ما قلناه هنا، كانت تمرداً عميقًا جارفًا، من ناحية، وكانت من ناحية أخرى استمراراً حقيقيًا للنزعات التعبيرية الأصيلة فى الذات العربية منذ أن أنشأت هذه الذات أولى حضارات الإنسان. ولئن تزعزت قنوات التواصل بين الشاعر وجمهوره لفترة ما، فإن هذه القنوات عادت إلى فاعليتها مرة أخرى، حالما جَسَّر الجمهور الفجوة الزمنية بينه وبين المبدع الذى كان يجب أن يسبقه، إن هو استحق مكانة المبدع.

ولنا أن نتوقع أن تعود قنوات التواصل هذه فتضطرب كلما تصاعدت موجة جديدة من المحاولات الأسلوبية والتعبيرية التى لها فعلها الدائم فى تحويل الموقف والرؤيا، غير أن ذلك لن يكون إلا ظاهرة أخرى من ظواهر حركيتها وعافيتها، وقطيعة المبدع عن الجمهور لن تكون إلا مؤقتة، ريثما يتكيف الجمهور مجدداً مع موقفه ورؤياه. وعلينا أن نلاحظ أن المبدع لايساوم بهذا الشأن. وإن هو ساوم، مرضاةً لهذا أو ذاك، سقط وضاع حقه فى الريادة. ولن يكون مبدعاً من هو ليس رائداً وفى الطليعة.

نحن هنا بالطبع لا نتحدث عن كل من وجد تسلية ومتعة فى الكتابة، فخط عشرة أسطر أو عشرين، ونشرها فى جريدة أو مجلة على أنها قصيدة تطالب النقاد بالوقوف عند عجائبها، ولا أحسب أن ثمة فى العالم أمةً عندها أعداد مذهلة من أمثال هؤلاء الشعراء ما عند الأمة العربية، لحسن حظها أو لسوئه. إنما نحن نتحدث عن تلك القلة الفذة من شعراء متفردين، نعزف أن قصائدهم بأشكالها ومضامينها المتجددة أبداً، تؤلف جزءاً مهمـا من وعى العربى، أعماقه ومآسيه وأحلامه، وتهيئ جزءاً مهمًا أيضًا من ذلك الغذاء الروحى الذى يستمد منه العربى المزيد من صلابته من أجل الحياة، والمزيد من قدراته على مقارعة الموت فى زمن فاجع.



مداخل تأملية لرؤية النص الشعرى

الشعر والنقد، الواقع وسمات الحركة الشعرية، والمصطلح

محسن أطيمش*

محسن أطيمش ناقد عراقى موهوب. عرفته فى القاهرة صديقا وشاعرا وباحثا. وجمعتنا سهرات النقاش والحوار التى ضمت محسن إلى أمل دنقل وبقية أحباب الليل والشعر. وقد تتلمذ على أستاذى عبد المحسن بدر فى أطروحته اللافتة عن الشعر العراقى المعاصر؛ الأطروحة التى نشرها بعنوان «دير الملاك»، وكانت إنجازا لفت الأذهان إلى محسن، وجعله واحدا من النقاد الواعدين. ولكن شاءت العناية الإلهية أن يفارقنا محسن، وأن يرحل عن عالمنا الذى كان ينتظر منه الكثير، تاركا فى قلوب أصدقائه ومحبيه وتلامذته الحزن والألم. وقد أرسل إلى المجلة هذه الدراسة من اليمن؛ حيث كان يعمل أستاذا زائرا فى جامعة صنعاء التى يرأسها الصديق النبيل عبد العزيز المقالح. وكانت هذه الدراسة، فيما أخبرنى رحمة الله عليه، فاتحة كتاب جديد وعد أصدقاءه بإنجازه. ولكنه رحل دون أن يكمل ما وعد. وها نحن ننشر دراسته الأخيرة، اعتزازاً بإنجازه النقدى الذى سرعان ما خبا، وتأكيدا لوعوده النقدية.

جابر عصفــور

ـ ١ ـ

سأفترض حالاً، وفى هذا «المدخل الموجز» لدراسة الشعر العراقى بشكل خاص، والشعر العربى بعامة، أننى أمام قضيتين خاضعتين للجدل، وللحوار الطويل الذى قد يمتد كالأرصفة، ليزداد طولاً، أو عمقاً أو يضيق. مع أنهما توشكان أن تكونا محسومتين عندى.

إن القضية الأولى هى «الافتراض» بأننى سأكون بعيداً، وربما بعيداً جداً عن دائرة «التداول النقدى المألوف» بشفافية حيناً، أو بصرامة واضحة حينا آخر، وأعنى بـ «التداول»، ذلك الوقوف المتعارف عليه، أمام «مجموعة شعرية» أو «مجاميع عدة لأكثر من شاعر» مدققاً ومحصاً وكأن علىّ مسوح الناقد الكلاسيكى التقليدى الذى لا يدع شاردة ولا واردة ـ كما كانوا يقولون ـ إلا ووقف عندها، وربما أطال الوقوف، سواء أكان ذلك يستحق الجهد ذاك أو لا يستحقه.

فالناقد العربى الكلاسيكى، أو من تابعه منهجيا، قد ينأى بعيداً ـ وليس فى هذا ما يعيب، ضمن النظرة أو «الرؤية» النقدية التى كانت طرازاً تعاملياً مع النص آنذاك ـ ينأى ليقف أمام فكرة صغيرة عابرة، هى ليست شيئاً جوهريا مهما جداً، وفاعلاً فى النص، وقد يملأ من أجل ذلك الشأن الصفحات مع مزيد واضح من الهوامش والمصادر والإحالات إلى أمات الكتب، من أجل تصريف فعل، أو تأويل معنى جملة من خلال أوجه إعرابية أو مذاهب نحوية، وقد يأخذه الأمر ليدقق فى أصل بيت شعرى، فيما شاكله معنى ولفظاً، لدى هذا الشاعر أو ذاك، وما يتفرع من مشكلات هذا النمط من القراءة النقدية، كالسرقات والتضمين، وسلخ المعانى، ومسخها، وما جاد لفظه وحسن معناه وما ساءا معاً، أو ما حسن الواحد منهما على حساب الآخر... وما كانت تلك المشكلات إلا لتصب فى نهاية الأمر بنبع قضية «البيان العربى»، ولا أعنى به هنا إلا «الصورة الفنية» بكل أنماطها وأشكالها التى وصلت إلينا منذ منتصف القرن الأول للهجرة حتى أواخر القرن السادس[1]، وكل تلك الإنجازات، على أهميتها البالغة ـ التى لا غنى للنقد عنها مهما تغايرت أشكاله ومناهجه ـ لم تعد قادرة تمام القدرة على الإمساك بذاك الوهج المتقد لنقد نص شعرى جديد.

أما القضية الثانية التى أراها بمثابة الجوهر لمثل هذا «المدخل النقدى»، فهى محاولة «التأمل» الذى لا ينأى تماماً عن معطيات النقد الكلاسيكى، بل يلامسها بشفافية قدر تعلقها بحالة «التأمل» التى تثيرها قصيدة ما، أو مجموعة دواوين لشاعر واحد أو أكثر من شاعر يشد الواحد منهم إلى الآخر رابطة موضوعية أو فنية. وأظن أن تلك الملامسة لإنجازات نقد الماضى ستكون أكثر فائدة فى حالة التعامل النقدى مع أكثر من مجموعة شعرية لشخص، أو مع أكثر من مجموعة لغير واحد من الشعراء، ذلك أن التعرض لمعطيات نقد الماضى سيكون أكثر انفتاحاً وشمولاً فى هذه الحالة، بينما يتسم بالضيق حين نحاول الإفادة منه لنقد قصيدة واحدة، على سبيل المثال.

إن حالة «التأمل النقدى» الجمالى بشكل عام، التى ذكرتها قبل حين، تتيح للناقد الجديد تلك القدرة الهائلة التى كادت أن تضيع بفعل حساسية الناقد الكلاسيكى الصارمة أمام النص، أعنى أنها القدرة التى تمنحها القوة على الغوص فى «الجوهر»، دون نسيان أو إهمال البريق الشعرى المتأتى من الشكل على أهميته الفائقة حيناً، والضرورية حيناً آخر.

وأعود ثانية لأقول: إن عبارة «الغوص فى الجوهر» إنما تعنى تأمل تلك الروح الغامضة، وتأمل الحالات السيكولوجية والواقعية، المتغيرة آناً والثابتة آناً آخر، تبعاً لتغير الزمان والمكان، وتطور الوعى الشعرى وتغير أدوات التشكيل الجمالى.

فإن صح هذا «الافتراض» ـ وهو افتراض ضرورى للعملية النقدية ـ فسيفتح للناقد طريقاً جديدة للتجوال الحر، فيما أسميه «شوارع ذهن الشاعر» والبحث عن المضئ منها أو المظلم، وهذه الحرية التى أحاول أن أمنحها لنفسى لها صفة الافتراض القابل للامتحان. ولذا فستكون هذه الدراسة خطوة فى مسار نقدى قد يمتلك سمة «الاعتدال» أو سمة «إمكان التعديل»، لأن النقد هو فى جوهره عملية تحليل غاية فى الدقة، تهدف إلى تشخيص عملية «الاعتدال فى بنية النص»، أو «إمكان خلق رؤية تعديلية له» فى محاولة لوضع اليد على الجوهرى منه وليس العارض، وهو بكل الأحوال ليس تهشيماً «لتلك البنية». كل هذا من أجل أن يكون هذا

المدخل لدراسة الشعر أقرب إلى العافية منه إلى الاعتلال. أما التطبيقات التي تعتمد النتاج الشعري ـ عراقيا كان أو عربياً، فالفوارق ضئيلة ـ ، فإن لها موقعاً آخر في دراسة مستفيضة أخرى، وذلك للكم الهائل من المجموعات الشعرية: التي لا يتسع لها «هذا المدخل التأملي» وموقعها في كتاب لا يزال الباحث يسعى إلى إنجازه.

ـ ٢ ـ

كثيراً ما تتردد موضوعات مثل «الشعر والدين» أو «السحر والشعر» أو «الشعر والأسطورة». وكل من هذه الموضوعات يكاد يكون صنواً للآخر، أو أن تلك الأفكار التي هي مادة أساسية في الفعل الشعري تبدو كأنها ولدت متزامنة، أو أن الواحد منها: «السحر، الأسطورة، الدين» قد سبق الآخر في الوجود قليلاً، وقد لا نكون بعيدين عن الصواب جداً، لو قلنا إن تلك المسميات ما هي إلا دلالات لوضع الفوارق البسيطة لفكرة واحدة متشعبة، أو إنها لوضع وتوضيح تلك الفوارق في حالة تحولها إلى أنماط إبداعية إنسانية عبر تحولات الإنسان في الوجود، التي غالباً ما تقوده إلى ابتكار الفواصل الحادة التي تنأى بالفكرة الأساسية الواحدة لتحولها بالتالي إلى أنساق وأنماط وطرز تطل على المتأمل الواعي عبر أقنعة متشابهة، يكاد يكون الواحد منها تكراراً باهتاً للآخر شكلاً وفكراً.

غير أن الخوض بقضية كهذه يبدو أقرب إلى الخوض في «ميثولوجيا» الفكر الإنساني، نشأة وارتقاء، لكن الخوض فيه سيكون نافعاً جداً، بل ضرورياً وحتمياً لأي باحث يعنى بتتبع مسألة تطور الفنون والآداب، وذلك لما قدمه الفكر الإنساني بميثيولوجياته من إنجازات إبداعية مثيرة وهائلة، يختلط فيها فكر المبدع بانفتاح مخيلته، الدين باللاوعي بالدين، السحر بالوعي به، الأسطورة بالقدر بوصفه قوة مهيمنة بالارتياب والعنف والتحدي. ولايزال الكثيرون من مبدعي هذا العصر، يعودون إلى كثير من تلك الإنجازات الإنسانية المتعددة، ملاحقة، تحويراً، أو تغييراً أو إعادة خلق وبناء جديد، أو تحويل إلى أنماط إبداعية أكثر حداثة.

لكن الثابت ـ الذي لا ريب فيه ـ وعبر ما وصل إلينا من نصوص مكتوبة، أو منقوشة، يؤكد أن لا دين، بالمعنى العام: أي بالمعنى الإنساني الرحب، بلا شعر، مهما كان نوع هذا الشعر. أو أن لا دين بلا أساطير مهما كان نوع هذه الأساطير. وأن لا دين بلا سحر أياً كان نمط هذا السحر.

فإذا كان الدين مقترناً بالأناشيد أو التراتيل الأولى لدى جماعة من الناس، فإنه مقترن بطقوس وممارسات، وأفعال حركية مصحوبة بابتهالات في معابد أناس آخرين.

إن طقوس تلك المعابد كلها، وأدعيتها وتراتيلها وممارساتها، قد تحولت فيما بعد إلى أساطير وحكايات خرافية أو إلى حالات إبداعية شعرية يتعلق جزء منها بالسحر أو بالقدر أو برغبات الآلهة. وفي مثل هذه الحالة فإن علينا أن نتقبل التجربة الشعرية من حيث هي موقف خيالي أو ديني خاص يؤمن به الشاعر حقاً.

يقول مجدي وهبة:

«ومنذ الحضارة الأولى القديمة اعتبر الشاعر بمثابة كاهن يعلم الغيب ويصفه، ويتفوه به بواسطة وحي الإلهي، وبقي هذا الاعتبار الإلهامي في ذهن النقاد الأوروبيين عبر تاريخ الآداب الأوروبية منذ عصر النهضة.. ويعتبر الشاعر بمثابة نبي يطلب منه أن يقود شعبه إلى الكمال.. أما الشاعر الإنجليزي شللي فقد ختم مقاله المسمى «دفاع عن الشعر» بقوله: «الشعراء هم مشرعو هذا العالم غير المعترف بهم».. أما فيكتور هوجو ١٨٠٢ ـ ١٨٨٥ فيعتبر الشاعر بمثابة نبي»[(٢)].

إن تأمل عبارات من طراز: الشاعر يتفوه بواسطة وحي... وهو بمثابة نبي يطلب منه قيادة شعب إلى الكمال... الشاعر منظر هذا العالم غير المعترف به... ثم الشاعر بمثابة نبي.. إلخ، سيقود المرء بالضرورة إلى مشتجر من المعارك الأدبية والفكرية لا حد لها ولا نهاية، أو أنها ـ وفي أكثر حالاتها بساطة ـ ستثير أسئلة بسيطة هي الأخرى، وهي على ما يبدو فيها من بساطة أولية قد تقود المرء ـ بدراية تامة، أو ببدء دراية ـ إلى أكثر المشاكل تعقيداً وتشابكاً.

ولعل أهون تلك المشاكل يبدأ من تساؤلات كهذه: هل كان كهنة تلك المعابد القديمة، خدامها، أو القوامون عليها، شعراء؟ وهل كان أولئك الذين يعلمون الغيب ويطالبون بقيادة شعب إلى الكمال قد برزوا إلى الوجود حاملين معهم صفة «الدين» بشكل عام؟ وصفة «الشعر» بأى نمط أو أداء كان؟ وهل كان لأولئك المشرعين الأوائل، (مخرجى هذا المسرح الذى تختلط فيه الأغنية بالترتيلة بالنشيد بالممارسة الطقسية) صفة القداسة الممنوحة؟

لاشك أن أسئلة كهذه تبدو بعيدة عن موضوعنا الذى نحن فيه لتقترب من دراسات فكرية أخرى هى مما يدخل فى باب «الإبداع والنبوة» بشكل عام، أو باب «الربوبية والفكر» بشكل عام أيضاً.

ويضيف مجدى وهبة، فيقول:

«إن الشعر الإنشادى عند قدماء اليونانيين هو الشعر الذى ينظم للتراتيل أو الإنشاد.. وكان هذا الشعر ينقسم أقساما منها تسبيح الآلهة..»(٣).

إن مثل هذه الكلمات - وكثير نظيرها - ليوحى بأن الشعر - إن لم يسبق الفن الفكر فهما صنوان، ولا غرابة فى هذا - فالعرب قد عرفت مثل هذا الأمر منذ أيام الجاهلية، وربما الجاهلية الأولى، فاتهموا محمداً (ص) بالشاعر مرة، وبالساحر أخرى، فليس غريباً - إذن - أن يرتبط الشعر بالدين عبر القدم، أى عبر الأقوام التى انحسرت، وإلا فمن أين جاءت للعرب فكرة ربط الفن والسحر بالنبوة؟! تلك الفكرة التى رفضها الإسلام رفضاً بيناً، وبرأ منها الرسول العظيم (ص).

- ٣ -

لكن تلك التراتيل والأدعية والابتهالات الشعرية التى طلعت من المعابد سرعان ما تحولت إلى أساطير فاعلة فى نمو تلك المجتمعات، سواء أكان ذلك التحول على مستوى الفكر والنظرة إلى الكون أم علاقة الإنسان بالإنسان عبر أنماط خاصة من الرؤى والممارسات، أم على مستوى النتاج الإنسانى الإبداعى الفنى، نحتا ورسما وشعرا. ولعل أبرز تلك النتاجات ما وصل إلينا شعرا طاويا الزمن آخذا صفة السير نحو التكامل، حتى وصل إلى أقدم الأنواع الأدبية التى لاتزال تمتلك صفة الخلود والتجدد، وأعنى بها «الملحمة» و«المسرحية». ولعل دارس هذين النمطين من الإبداع سيجد فيضا من المؤلفات التى تؤكد أن الملحمة والمسرحية هما فى جوهرهما أسطوريتان، أو دينيتان، وبخاصة «التراجيديا».

إن هذا يقودنا - على سبيل المثال - إلى الافتراض بأن «التراجيديا» كانت قد وجدت بذرتها الأولى فى تلك الروح الدينية، فهل كانت تلك الشعائر الموقعة الأولى (أدعية، ابتهالات، أناشيد) تحمل فى ثناياها ذلك الشجن الإنسانى الأزلى الموغل فى البعد، والموغل فى البكاء أيضاً ؟! أغلب الظن أن الشعر والشجن لا يمكن الفصل بينهما - مهما تعددت مصادر ذلك الشجن أو تنوعت - فكل شعر حقيقى لابد له أن يحمل بين أسراره شجناً حقيقياً هو الآخر، لأنه بمثابة الظل منه، وفى نتاج كل العصور التى انحسرت فنأت فماتت.

وقد أمضى إلى أبعد من هذا لأقول: إن الشعر وإلى يومنا هذا وبمختلف إنجازاته ومذاهبه، من كلاسيكية إلى كلاسيكية جديدة إلى رومانسية فرمزية فواقعية فسريالية، وإلى ما بعد هذا من خليط مشوش غريب، يحمل فى داخله تلك الروح الباكية، حتى وإن كانت القصيدة (القصيدة التى هى شعر شعر) تبدو فرحة، أو أنها تبدو لذهن العابر الذى لم يكتو بنار الشعر الصادق بعد، مسرة أو مبهجة؟

غير أن تأملنا فى هذه المداخل النقدية، وحريتنا فى التجوال بداخل ذهن الشاعر ستثبت ذلك دونما أى شك. أفترانا بحاجة إلى إيراد نماذج تطبيقية تدلل على مثل هذه الافتراضات؟ إن ذلك ممكن، ولكن منهجنا هنا لا يسمح لنا بالانسياق وراء رغبات كهذه، ذلك أن الأمر سيطول بنا جداً، وسنحتاج إلى أكثر من كتاب ومئات من النماذج، وسيصير الأمر أقرب إلى تأليف كتاب فى الشعر لا تقديم مداخل لدراسته، وهى مداخل تعتمد التنظير العام الذى يقوم على التذوق الجديد الذى نريد له أن يسير بنا إلى منهج جديد فى التحليل النقدى غير المألوف.

ولكننى أعيد القارئ إلى ما كنت قد أسميته فى أول هذه الدراسة «التجوال فى شوارع ذهن الشاعر» واكتشاف المظلم منها والمضيء، وأين تكمن جذور تلك الروح الباكية، وفى أى منعطف من منعطفات ممرات الذهن؟ ومدى عنفوانها فى هذا المنعطف أو لاعنفوانها فى منعطف آخر، داخل النص الشعرى الواحد (البيت أو البيتين، العبارة أو العبارتين أو القصيدة الأطول). ذلك أن الشعر عندى هو المادة السحرية الخفية التى تسكن داخل تجاويف الحروف سواء كان ذلك السحر المتخفى يقبع فى عبارة أو جملة أو معلقة.

وللناقد ، إذ يمتلك حريته الجديدة ـ حرية القدرة على الإمساك بالجوهر ـ أن لا يقع فريسة حالة واحدة تجعله يسقط فى إنجازات شاعر ما، لأن هذه الحرية التى نفترض لها الوجود ستجعله يتلمس أو يرى خيوطاً لا حصر لها تصب أو تؤدى فى نهاية الأمر إلى خلق حالات متعددة تنتج فى آخر المطاف مناخاً موضوعياً شاملاً موحداً هو ما يمكن لى أن أسميه «البحث عن الطرز الملونة» لدى هذا المبدع أو ذاك، وهذه «الطرز» هى فى المحصلات النقدية الأخيرة تؤدى إلى اكتشاف تطور المناخ الذهنى «الفكرى» والجمالى «التشكيلى» اكتشافاً دقيقاً واعياً للإنجاز الإبداعى.

ـ ٤ ـ

وما دام النقد، فى جوهره، هو عملية «تحليلات افتراضية» فإنه غالباً ما يكون ـ وسط هذا الركام الهائل غير المتجانس من النتاج الشعرى العربى ـ محفوفاً بالمخاطر، لأن فى داخله تكمن بذرة تذوق انطباعى أيضاً، ولذا فإن العملية النقدية يصعب أن تكون ذات منهج أقرب إلى التجانس، وبدا فى كثير من الأحيان قول من يطالب الآن بالسعى نحو «نظرية عربية نقدية متميزة الملامح» شبه مستحيل، ذلك لأن النتاج العربى ذاته غير متجانس، بل هو متباعد جداً إلى الحد الذى يصعب فيه على الناقد أن يمسك بخيط أو مجموعة خيوط يمكن لها فيما بعد أن تكون تطريزاً لعباءة متميزة متجانسة فى النسج ومادة النسيج. ولعل هذا «اللاتجانس التام أو المتقارب» كان سبباً أكيداً فى غياب كتب «نقد الشعر العربى الحديث، رؤى ومناهج» بل صرنا نكتفى بمقال عن الشعر فى كتاب فلان، وبدراسة أخرى فى كتاب آخر، أو دراسة فى مجلة هنا أو هناك، وفى أحسن الأحوال وأكثرها إثارة للبهجة أن تقع عين المتابع على كتاب متخصص فى شعر «مرحلة مضت» أو شاعر «ارتحل» أو «فى شعر قطر ما فى مرحلة ما» أو بموضوعات مثل «الموت والغربة فى شعر فلان» أو «الحب والمرأة عند...» أو «صورة البطل فى...»، أو «الأسطورة عند...» .. إلخ.

وكل مثل هذه الأمور، وكثير غيرها، إنما يدخل فى باب «الترقيع النقدى»، وليس فى باب «رصد النسيج النقدى المتكامل» للظاهرة بكل أبعادها، رؤى وأدوات، بدءاً وتطوراً وذبولاً فموتاً.

إن غياب الواقع الشعرى العربى الجديد الذى تبعه ـ على مضض ـ غياب التكامل النقدى حتم على الناقد أن يلجأ إلى مثل تلك الموضوعات، وصار فى أحسن أحواله يتلقط الإنجازات الإبداعية التى لا تخلو من وشائج تربط بعضاً منها ببعض، أو هى مما ينتمى إلى ظاهرة، إن لم تكن واحدة، فإن وجهات النظر إليها يمكن أن تكون متقاربة، أى أن الشاعر صار فى مرحلة ما يجمع «الأشباه» إلى «النظائر». ولعل من المعقول والمقبول ـ مادمنا فى مثل هذه الفوضى الشعرية القائمة الآن ـ أن نرضى، وعلى سبيل المثال، ببحث من نوع «صورة الواقع العربى فى نتاج السياب والبياتى وعبدالصبور فى مرحلة الخمسينيات»، لأسباب يعرفها قراء الشعر العربى الجديد، حتى وإن كانت قراءاتهم تلك تنأى عن قراءة الناقد الذى يعرف كيف ينظر إلى الشعر بتأن وتمحص مقارنين. أما موضوع ـ وليس غريبا أن يحدث هذا ضمن غياب النقد الرصين ـ مثل «الحب بين شعر الأب يوسف سعيد وحسين مروان» مثلاً، فسيبدو مضحكا، بل سخيفا إلى حد بعيد؛ إذ إن العلاقة بين هذين الشاعرين إزاء أمر كهذا تبدو منقطعة إن لم تكن منبتة؛ فالأول يكتبه من خلال وجهة نظر كهنوتية روحية بينما يكتبه الثانى من خلال وجهة نظر رومانسية أو جنسية بحتة، والأول يكتبه بإيقاع النثر بينما يحرص الثانى على أن تجئ قصائده موزونة، والأول يكتبه من خلال صور رمزية معقدة، ويكتبه الثانى من خلال صور ملموسة أقرب إلى النثرية إن لم تكن عامية الأداء.

يبدو أن ليس ثمة ناقد، مهما أوتى من قوة، يستطيع أن يصور ملامح الحركة الشعرية العربية الحاضرة بالدقة التى نأمل أن نحصل فيها على مثل هذا التصوير العام والشامل، فليس ثمة مدارس أدبية واضحة المعالم، وليس ثمة ثوابت فكرية أو مرتكزات شكلية تعين المرء على تبين تلك الفوضى الشعرية السائدة التى أثمرت بعد جماعة «أبوللو» و«الديوان» وشعر شعراء المهجر «جيلاً» شعرياً اتفق أغلب المعنيين بالشعر على تسميته بـ «جيل الستينيات». ولاشك أن السنوات تلك والسنوات التى أعقبتها «السبعينيات» أو السنوات التى بدأ أصحابها يكتبون وينشرون الآن، لاتزال موزعة مثل مجموعة راقصين لا يشد وقع أقدامهم إيقاع واحد، أفق متدرج اللون بشكل طبيعى، مناخ يتغير بهدوء، من نسمة إلى عاصفة. إن لكل منهم إيقاعه الخاص وإن كان ضمن جماعة تكاد تكوّن لنفسها اتجاهاً أو درباً خاصاً.

كان ذلك الجيل (الستينيات) وما تلاه من جيلين عربيين بمثابة خليط، يشبه إلى حد بعيد قول الشاعر القديم، مشخصاً وضع الناقد العربى الجديد «إن جاز التشبيه»:

أيها المُنكح الثريا سهيلاً
عمرك الله كيف يلتقيانِ
هى شامية إذا ما استقلت
وسهيل إذا استقل يمانى

لقد وقع الجميع فى حيرة قاتلة، وهى حيرة لا يمكن للمنطق الشعرى السائد أن يحللها دون أن يتعسف أو يتمحل أو أن يشوّه أو يغرب النص.

فإذا تجاوزنا جيل الرواد الشعراء العرب، الذى كان قلقاً باستمرار، متلوّن العطاء (السياب، الملائكة، البياتى، عبدالصبور، أدونيس، يوسف الخال...) تبعاً للحدث السياسى أو المنهج الفلسفى والفكرى، أو الشخصى والثقافى الخاص، والتأثر بالنموذج الغربى تبعاً للأمزجة، بدراية حينا أو بلا دراية واعية حيناً آخر، إذا تجاوزنا هذا إلى الجيل المجاور فسنقع فى الحيرة ذاتها، الحيرة التى تبدأ من أولى إنجازات سعدى يوسف وحجازى، مروراً بـ «إنسان الجزائر» و«طعام المقصلة» و«رياح الدروب» حتى آخر إنجازات كاتب «يقظة دلمون» و«مؤنة الرحيل إلى مدن الفراغ»[٤]، وبين جماعة سعدى يوسف وعلى الحلى ورشدى العامل تقع قائمة أسماء لا حصر لها فى الوطن العربى والعراقى بشكل خاص، تلك الأسماء التى كان ولا يزال لها وهجها المتجدد عبر إنجازات الستينيين، ولست مغالياً - فى حدود تتبعى - لو قلت: إن عدد شعراء هذا الجيل المتوهج يربو على الألفى شاعر وتربو إنجازاته على ما يقرب من عشرة آلاف مجموعة شعرية موزعة على خارطة الإبداع العربى شعراً.

فأية «أوركسترا» ملائكية صاحبة هذه وأى «مايسترو» بارع يمكن له أن يقود مثل هذا الحشد؟!

وعلى سبيل المثال، سأقف على بقعة ضيقة من خارطة الشعر العراقى منتقيا بعض الأسماء، عن طريق الذاكرة (وبخباثة نقدية واضحة)، وما اختيارى هذا النمط من «الخباثة المقصودة» إلا لسببين: الأول منهما أن هذه الأسماء لا تنتمى لأكثر من جيلين متعاقبين، أى أنهما يوشكان أن يكونا متداخلين زمنياً، ولهذا الأمر دلالاته الفنية الواضحة، والثانى هو تعرية النقد الذى رافق تينك الجيلين وفحصه بدقة هى غاية فى الوعى والتعمق الذى يريك كيف يميل الناقد إلى الغلط المقصود حينا وإلى الجهل حيناً آخر، وإلى المحاباة مرة ثالثة، وإلى المجاملة فى مرات آخر، وإلى ما ينفع أو ينتفع من كتابته! فإذا تغاضينا عن مثل هذه التشخصيات، (وبعضها مؤكد) فإن النقد قد يهديك إلى تلك الحيرة المدمرة التى يقع فيها الناقد غير المتمرس، مرغماً، بسبب سوء المنهج النقدى الذى تربى عليه شكلا لا جوهراً فما وعاه، أو المنهج الذى أتاه مترجماً مشوهاً فاكتفى بالذائع المألوف منه وارتكن إليه متناسياً المنابع الفكرية والفلسفية التى كان ذلك المنهج شكلاً من أشكالها، فالتفت إليه منبهراً به، وما وعاه أيضاً. أترانا وبعد هذا كله نستطيع - أو يليق بنا فى حدود هذه المداخل النقدية الموجزة - أن ننساق وراء تلمس وتوضيح مسالك نقدية جديدة تتفق مع واقع الشعر المعاصر؟ لا أظن ذلك، ولا أراه جديراً بالمعالجة فى حدود هذه الدراسة، فما الأمر بهين، وليس فى الزمن متسع.

وأعود لأقول: أية أوركسترا غير متناغمة هذه التى هى أمامى؟ وأى مايسترو عظيم الشأن يقدر أن يصنع من هذا

الصخب بدء هدوء لينمو بتؤدة علواً وهبوطاً أو بينهما، خالطاً النأمة بالهمسة بالكلمات، النشيد بالدعاء، عنف الرقصة بجنونها:

ألفريد سمعان، فاضل العزاوي، سعدي يوسف - رشدي العامل، محمد جميل شلش، صلاح نيازي - عبداللطيف أطيمش، صلاح فائق، سلمان الجبوري، سركون بولص، محمود البريكان، شوقي عبدالأمير - حميد سعيد، مؤيد الراوي، محمود الريفي، حسين عبداللطيف، موفق محمد - جان دمو، عبدالأمير معله، عبدالأمير الحصيري، كاظم الحجاج، خزعل الماجدي، عبدالمطلب محمود، سامي مهدي، منذر الجبوري، محسن أطيمش - خالد علي مصطفى، عادل عبدالله، حميد الخاقاني - نبيل ياسين، حارث الوفي، صادق الصائغ - الأب يوسف سعيد، حاتم الصكر، علي جعفر العلاق - حسب الشيخ جعفر، محمد سعيد الصكار، رشيد مجيد - ياسين طه حافظ، شفيق الكمالي، هاشم شفيق، فوزي كريم، خليل الأسدي، آمال الزهاوي - خالد الحلي، حسين مروان، كاظم جواد، جليل حيدر، خالد يوسف، قيس لفتة مراد - عبدالقادر العزاوي، مالك المطلبي، جواد الحطاب، زاهر الجيزاني، كاظم نعمة التميمي، يوسف الصائغ، معد الجبوري، عبدالرزاق عبدالواحد، علي الياسري... إلخ.

- ٥ -

لا أظن أن «شاعراً» أو ناقداً عراقياً شديد الوعي والحرص والصدق يتفق معي بأن هذا الكم من الشعر (وهو ضئيل مبتسر إذا قيس بأسماء أخرى وإنجازات مطبوعة تصل حد السماء لو تراصفت) يمكن أن يسمى جيلاً شعرياً أو جيلين، أعني أنه يمتلك تلك الخصائص الفكرية والمواقف والرؤى، وتلك النظرة الموضوعية النافذة الشاملة للحياة، ولموقع الإنسان فيها، لما وجد له أو لما كان ينبغي أن يوجد. وهل وراء ذلك الحشد من الأسماء وجهات نظر فكرية أو فلسفية تكاملت أو تضادت أو صار بعض منها خارج إطار التاريخ ولم يتبق منه إلا الملامح الشكلية الباهتة؟ وأكاد هنا أن أتناسى المعالجة الشكلية لمثل تلك المعطيات، مفردة فتركيباً، فتراكيب عدة، لغة بشكل عام أو بيان لغة الذي هو أخطر الأمور وأكثرها جدوى وأصالة وأعني به المجاز والاستعارة والتشبيه وأدوات التشكيل البلاغي الأخرى التي تسهم في صنع أكثر أدوات الشعر تفجراً «الصورة»، ناهيك عن الوزن والإيقاع الخارجي وتنوع الإيقاع الداخلي تبعاً لتنوع الموقف الداخلي للنص وما يتناوبه من عنف أو غضب، ثورة وهدوء، قلق وخوف، ذكرى وحنين... وكل هذا قد يحدث في الشعر فجاءة، دونما تخطيط، أو دون أن يكون له تخطيط مسبق، مرسوم بعناية، ذلك أن الشعر ليس كالرواية، أو المسرحية، فكاتب مثل ذينك الفنين يجيء معبأ بالحدث والشخصيات وبالأزمنة أو الأمكنة، بل قد يحمل في ذهنه صوراً لديكورات الرواية أو المسرحية، ويبدأ حدثه ضمن نسق محدد، أما الشاعر فغالباً ما يقابل أوراقه بأقل بضاعة وبخطى واضحة أو غير واضحة تماماً، وهو معرّض دائماً للعثرات التي قد تثيرها مفردة أو جملة أو تركيب، أو هبة ريح داعبت شجرة، أو ذكرى كانت في عداد الموتى فبعثت من جديد لتأخذ بالقصيدة إلى منحى آخر، ثم تعود إلى الصف «الموضوع» مخلفة إيقاعاً إن لم يكن مغايراً للإيقاع العام فهو منتم إليه بشكل أو بآخر.

وعلى أية حال، فإن قضية «الإيقاع في الشعر» مؤجلة هي الآن هنا، لأننا لسنا بصدد دراسات مشكلات الشعر كلها، ولأننا كنا فيما خلت من أيام قد أثرنا حولها جدلاً في أكثر من دراسة، وسنظل بحاجة دائمة إلى مواصلة ذلك الجدل، وأعني به «جدل الإيقاع».

وأعود إلى بداية كلماتي في أول المقطع الخامس من هذه المداخل لأتساءل: كم من النقاد يتفق معي على تسمية الواحد ممن ذكرتهم جميعاً تسمية مدرسية منضبطة، ليكون التعامل النقدي معه أقرب إلى المعقول والدقة، كأن يقول: «إن اهتمامات فلان من الشعراء واقعية صارمة فكراً وبناءً وأدوات» «وإن فلاناً رومانسي مغرق في الانكفاء على حالاته الخاصة، أو «إن رؤيته للحياة رؤية رومانتيكية غير مشوبة بنزعة أخرى» أو «إن ذلك يخلط، أو يبيح لنفسه أن يخلط الرؤية الواقعية بالأداء السوريالي أو أن يجمع بين ما هو أدائي الشكل بالانتماء إلى ما هو فكري..» أو يقول ناقد - على مضض أو تجوز: إن هؤلاء «الحفنة» من الشعراء ذوو نزعة

واقعية واضحة، أو إنهم أقرب إليها، وإن أولئك رومانسيون فى حقبة وواقعيون فى حقبة أخرى، أو قد نرى من يقول: «إن أغلب هؤلاء كالزئبق لا يمكن الإمساك به بسهولة»، مذهبياً أو مدرسياً، «وإن جلهم «كالحرباء» يتلونون ضمن المناخ المتاح». ولذا فإن أغلب تلك التسميات التى تشخص «المذاهب الأدبية» المتعارف عليها لدى النقاد والأدباء الأوروبيين لا يمكن أن يتحقق لها وجود فعلى الآن، وأؤكد على لفظة «الآن»، وجود محقق وثابت فى الشعر العربى بشكل عام، وفى الشعر العراقى بخاصة، بل إن لها - فى أفضل ملامحها - ظلالاً باهتة متعبة عند هذا الشاعر أو ذاك. ولعل هذا «التشوش» النقدى الذى هو ثمرة «تشوش الإبداع الشعرى» يكاد يكون السبب الجوهرى الذى يجعل الناقد يحار ويتعب، ويتعامل فى آخر الأمر مع الشعراء بوصفهم أفراداً لا مجموعات مؤسسة لإنجازات شاملة لها صفة الديمومة الطويلة الفاعلة، وليس صفة الخلود، أو يتعامل مع فن الشعر - وهذه حالة أفضل من اللاحالة - باعتبار موضوعات محددة وضيقة، مثل «الصورة فى شعر فلان»، أو «الغربة فى شعر...» أو «لغة الشاعر الجديد» أو «تطور فكرة... فى الشعر التونسى». من... إلى ...»(٥).

وأرجو أن لا يظن قارئ ما أننى واحد من أكثر الكتاب صرامة نقدية..! أو أننى ممن يميل إلى أن يخلق للشعر ملفات ذهب أوان الاحتفاظ بها، أو ممن يصنع للإبداع الشعرى أدراجاً ليصنف الشعراء بالتالى تبعاً لعناوين تلك الأدراج، كأن يضع هذا أو أولئك فى درج «الرومانسية»، وأن يضع أولئك فى «درج الرمزية العربية» وغيرهم فى «درج الواقعية» أو «التشوش» أو «الفوضى». وإن أى فهم لهذه «المداخل» ضمن تفكير من هذا القبيل إنما هو محاولة غير جادة تنبع عن سوء فهم ما أكتب.

فأنا أدرك تماماً أن أى شعر وأى إبداع حقيقى إنما هو خارج هذه «القوالب» التى مر ذكرها. إن الصانع الأمهر سواء كان شاعراً أو مسرحياً أو نحاتاً، هو فوق هذه المسميات التى لا أجادل فى أنها لا تخلو من ضيق أو صرامة فى الحكم «كالكلاسيكية» مثلاً، بل إن تلك المذاهب - مهما تقاربت مناهجها أو تناءت - لم تكتسب هويتها ولا وجودها ولا ديمومة بعضها لولا ذلك الوهج الأخاذ الذى خلقه مبدعو العالم وبناته أيضاً، هنا أو هناك، غير أن التنظير لذلك الوهج الإنسانى لم يتأت ولم ينضج إلا بعد أن مرت عليه قرون وتعاقبت أفكار وفلسفات، كما أن ذلك الإبداع ذاته لم يتكامل ليكون مذهلاً وأياً للتنظير إلا بعد أن تعاقبت عليه عصور، من «فيدياس» إلى ميكائيل أنجلو، من «سوفوكلس» إلى «شكسبير» إلى «راسين» و«كورنيه» و«بيكيت» و«جورج شحادة»... إلى غير هؤلاء العباقرة من عصور الشعر والنقد.

ولم يمر كل ما أتينا على ذكره بمرحلة فوضى أو تشوش كالتى نمر بها الآن، مخلفة إبداعاً هو من طراز «ولد ميتاً». ولا بد لى هنا أن أستثنى عدداً، ممن ثبت وتركز ووعى حرفيات الصنعة، وتحولات مواقف الإنسان الفكرية والوجودية عبر الزمن. وما أقل هذا الطراز من المبدعين؟!

من يدرى، فقد يخرج إلينا من يعلمنا «الحكمة» ليقول: «إن ما تسميه فوضى أو ارتباك أو تشوش إنما هو دليل عافية ونمو وغزارة» متناسياً أن أية فوضى سواء أكانت أدبية أم غير أدبية لابد أن تصحبها «غزارة»! غير أننا إذا أردنا لهذه الغزارة أن تكون فاعلة فلابد لها أن تعمق وعى القارئ وتضيف إلى الفكر الإنسانى رحابة أفق معرفى منظم مدروس بعناية بالغة لتصحبنا نحو الينابيع الصافية، بعيداً عن الوحل الآسن، وقد يقول آخر: - وربما يكون محقاً - إن أصحابنا مسكوا ذيول تلك الثقافات والمذاهب، أو أنهم أدركوا ذبولها، متأخرين وبدفق سريع، ولم يمسكوا بها أيام كانت فكراً يانعاً مغيراً، ومن يدرى فلعل ثالثاً سيطلع علينا بمعجزة تحليلية أخرى هى فى حكم الغائب عن أذهاننا الآن، وأظن أن الحوار حول قضية مثل هذه سيطول، وليس لمثل هذه «المداخل» متسع له، كما أن للخوض فيه مكاناً آخر.

- ٦ -

وما دمنا فى حديث فى هذا الطراز: «المذاهب وإشكال المصطلح والأجيال»، فلابد لنا أن نقول: إننا لم نسمع فيما قرأنا من شعر عالمى، أو أدب عالمى، مصطلحات أو تسميات مثل «جيل الستينيات» أو «جيل السبعينيات أو الثمانينيات».. إلخ، وإنما كنا نتعرف ما كان يطلق عليه صفة الاتجاهات أو

المذاهب أو العصور، فى الشعر أو المسرح، فيقال «العصر الفكتورى» مثلاً، أو «عصر السريالية». وكان لتلك المذاهب أو العصور منظورها أو ملامحها الخاصة بها، تلك الملامح الواضحة التى لم تكن متناثرة أو مشوشة، بل كانت تحمل بين ثناياها رؤى للحياة بكل أبعادها وموقفاً متكاملاً إزاءها وبضمنه الأداء التشكيلى الجمالى الذى يميز إنجازات مذهب عن مذهب آخر، أو عصر عن عصر آخر.

إننا عندما نقول - وعلى سبيل المثال - : إن «كولردج» شاعر رومانسى، فهذا لا يعنى على الإطلاق تلك الصفات الخارجية الشكلية للقصيدة، وحسب، وإنما يعنى موقف هذا الرومانتيكى من قضايا عصره ورؤيته الخاصة عنها، منهجاً وموضوعاً ونمط ممارسة، من هنا تنعدم صفة «الجيل» المرتبك لتحل محلها صفة مجموعة فاعلة تحمل وجهات نظر غير مألوفة للحياة وللإبداع، ولكنها مدروسة بعناية واضحة، فتولد لخارطة الممارسة الإبداعية مديات أكثر رحابة، وأجيالاً قد تضيف إلى المسيرة الأدبية أبعاداً أخرى، لكن هذه الأبعاد مهما اختلفت فإنها ستظل تحمل شيئاً من عبق أزاهير تلك الغابة التى غرستها أكف أكثر الفاعلين مهارة، وهذا النوع من الأدباء الصناع المهرة المؤسسين ضئيل بقدر ما هو نادر. وقد لا نأتى بجديد لو أننا قلنا إن للكلاسيكية جذورها على المستوى الفلسفى والجمالى[٦]. سواء كان ذلك النتاج مسرحاً أو شعراً، ومصادر دراسة هذا المذهب لا تكاد تحصى[٧]، ولعل أهمها ذلك الفصل الرائع الذى كتبه «فيليب فان تيجم» فى كتابه (المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا).

أما الرومانسية فهى كذلك، أى أنها اتجاه واضح الملامح بدأ بألمانيا بقيادة «فردريك شليجل»[٨] ومشرعين آخرين، ولعل من رواد هذه المدرسة «شعراء البحيرات المعروفون» وهم شعراء إنجليز، أبرزهم «وردزورث» و «سفرى» و «كولردج»، وكل هذه القصائد كتبت بين الأعوام ١٧٩٩ - ١٨١٠. وكانت الطبيعة مصدر وعى عميق لهؤلاء، خاصة فيما يتعلق بنظرتهم الفلسفية إلى الطبيعة الرائعة الهادئة[٩]، وفى فرنسا - وهى المكان الدافع الآخر للرومانسية - يعد «لامارتين» واحداً منهم من خلال قصيدته «البحيرة» التى كان أحمد شوقى أول مترجميها إلى العربية.

ولعل القارئ يتذكر تلك المناظرات الطويلة التى كانت تدور بين رومانسيين كبيرين هما وردزورث وكولردج بعد نشرهما مجموعتهما الشعرية المشتركة (الأقاصيص الشعرية الوجدانية) عام ١٨٩٠ التى ذهبا فيها إلى أن اللغة المأخوذة من أفواه الناس فى الحياة الحقيقية هى «لغة الشعر»، ولقد ألقت تلك الدعوة فيما بعد بالكثير من ظلالها على شعر ت. س. إليوت. ولنا أن نضيف لحديثنا هذا، قولنا: إن «بايرون» و «شيللى» «وجون كيتس» وغيرهم، كانوا من أمراء تلك الروح النامية والمتطورة للحياة عبر فهم رومانتيكى إنجليزى للشعر ولغة الشعر.

لكن الواقع الإنجليزى الذى أخصب تلك التجربة، كان غير الواقع الفرنسى - فى حدود التجربة الرومانتيكية - التى رافقتها بعد سنة ١٨٣٠ نهضة دينية مسيحية، واهتمام بالغ بالقضايا الاجتماعية[١٠]. ولعل مقدمة «فيكتور هوجو» أبرز شيوخها لمسرحيته (هرنانى) توضح إلى حدٍّ بعيد ملامح الرومانسية الفرنسية لدى أهم كتابها «ستندال» و«هوجو» وغيرهما[١١].

ومتابع قضية المذاهب الأدبية - التى قد نستفيض بالتعريج عليها خدمة لواقع شعرنا العربى الحديث وسنوضحها - المعقدة والشائكة سيعرف بهذا القدر أو ذاك إنجازات المدرسة الرمزية إثر الذبول الرومانسى ورحيل «هوجو»، التى هى فى جوهرها الأول رؤية جد خاصة، أو نوع من القصائد شاع فى العصور الوسطى، يروى موضوعها الرمزى الأخلاقى فى صورة حلم يراه الشاعر. وأشهر مثال لذلك (الكوميديا الإلهية) لدانتى[١٢]، ومن أبرز كتاب هذه المدرسة: بودلير وفرلين، وآرثور رامبو، وبول فاليرى، ومالارميه، وآخرون[١٣]. بل إن بعض هذه المدارس يتضح عطاؤها النظرى عبر وثائق رسمية:

«فتتحول إلى مادة فى دستور خاضع للدولة كما حصل للواقعيين السوفييت الذين تحولت آراؤهم

إلى مواد ثقافية فى دستور اتحاد الكتاب السوفييت الذى انعقد عام ١٩٣٤»[١٤].

ولا أظن أن بنا حاجة للوقوف أمام حركة «تريستان تزارا»، فلسنا بالمؤرخين لتطور المذاهب الأدبية إلا بالقدر الذى يعيننا فى إضاءة حاضر الشعر العربى الحديث. إن تلك الحركة الدادائية قد ولدت «شبه ميتة» ولم تدم أكثر من سنتين مع أنها انتشرت فى أوروبا كلها[١٥]. أما أمر السرياليين فهو أكثر ذيوعاً، وشيوعاً وإثارة، فى حركات الأدب والشعر بوجه خاص، فلقد كانت لهم تنظيراتهم غير المألوفة، ورؤيتهم الواضحة للكون عبر نمط جديد من الفهم، وصدر لهم عدد غير قليل من الإبداع الأدبى والفنى، شعراً وقصة ورسماً ونحتاً، ولقد أصدروا فى العشرينيات من هذا القرن ـ على مستوى التنظير ـ بيانين شعريين كان لهما تأثيرهما الكبير فى مجمل حركة الأدب الفرنسى الجديد، بل حركة الأدب فى أرجاء المعمورة قاطبة، ولعلهما صارا من الوثائق الأدبية العالمية التى تمتلك سمات البقاء الطويل الذى لا يخلو من التجدد. غير أن هذه الحركة المذهلة قد تعرضت لرياح التفهير ـ لأكثر من سبب واقعى سياسى، اجتماعى وأدبى ـ فخبت، وتخلى عنها أبرز روادها «بول إيلوار» و «لويس أراجون» اللذين صارا شيوعيين، ولم يبق من ذاك الحشد إلا رائدها ومشرعها الأول «أندريه بريتون» كالواقف وحيداً تحفّ به جماعة غير فاعلة جداً فى عالم الأدب، وبعض الرسامين والنحاتين. ولعل تلك البيانات التى قلنا عنها قبل قليل: «إنها تمتلك سمات البقاء.. الذى لا يخلو من تجدد» أتمرت ـ فيما أتمرت ـ «البيان الشعرى العراقى» الذى وقعه عدد من الشعراء العراقيين، وأصدروه فى مفتتح مجلة «شعر ٦٩» الصادرة ببغداد، ولعله من الطريف أن يتذكر المرء أن موقّع تلك البيانات السريالية ظل وفيّاً لها ـ حتى بعد أن تخلى عنه أهم رفاقه ـ بينما تخلى، وبسرعة لافتة للنظر، موقعو «البيان الشعرى» العراقى عنه، بل تناسوه، إن لم نقل إن بعضاً منهم أنكره، وبعضا سخر منه جملةً وتفصيلاً، هذا مع علمنا أنه أثار جدلاً وضجيجاً ثقافياً فى الصحف والمنتديات العربية والعراقية آنذاك.

ولست براغب فى أن أستفيض بذكر الحركات الأكثر حداثة، إلا لأنها فعلت فعلها لدى أكثر من جماعة شعرية متناثرة هنا أو هناك فى أرجاء عالمنا العربى، ولعل شعراء «الغضب» الأمريكيين وعلى رأسهم «الآن جيـزنبرغ» وقصيدته الذائعة الصيت «أميركا»، وجماعة «الموفمنت» وجماعات شعرية مبثوثة فى أماكن عدة كباريس ولندن ونيويورك وغير هذه البقاع، تلتقى كلها فى تقديم النظرة الجديدة لهذا العالم المرتبك، عبر موقف شعرى شديد الإدانة للدولة وللمجتمع على حدّ سواء. إنهم يلتقون تحت راية فضح كل ما هو فاسد، كل ما يسىء للإنسان ويقتل فيه إنسانيته، ويتم لهم هذا من خلال أداء تشكيلى جديد يختلط فيه الصراخ باللغة بالغة الصرامة، والحادة البارعة فى صنع أكثر المفردات إثارة للشتم والطعن أحياناً:

«أميركا.. اذهبى وضاجعى نفسك بقنبلتك الذرية..»

إن اللغة الشعرية عند أغلب هذه الجماعات هى جزء من الموضوع، أعنى أنها لا تنفصل عن السلوك، ولا عن النظرة الفكرية للعالم وأنظمته كما يرونها. ولعل هذا هو أحد الأسباب التى قادت أكثر من واحد منهم إلى الانحراف سلوكاً من خلال دنيا الشذوذ والإغراق فى عالم المخدرات.

وربما كانت حركة «الأندرجراوند» آخر تلك الصيحات الشعرية فى الأدب الإنجليزى، الآن، وأكثرها إثارة، فهم يرون كما يقول «بى هارورد»، مثلاً: «على الشعر اليوم أن لا يذوب فقط بل عليه تفحص العالم من حولنا». ويقول «دن كنليف»:

«إن الشاعر يجب أن يكون ثورياً، مشعاً وماهراً متقدماً وداعية حب، ولا يكون ضمن مساوئ السلطة سياسة، استثمار، حكم. ولامع ماكنة الحرب، والمسيئين إلى الإنسانية..»[١٦].

إن هذه الجماعات، مهما تباينت أو تقاربت فى النظرة إلى الواقع، أو فى طرائق الأداء، صراخ وضجيج أو هدوء نبرة، ببيان مشع لغوياً.. أو بنبرة هادئة، أو قريبة من الأداء النثرى، تلتقى جميعاً فيما يمكن أن نسميه «رفض الواقع

الاجتماعى الردئ الذى صنعته ماكينة الرأسمال وسياسة أوروبا المتردية تجاه بعضها والعالم» وحديث شتائم هذه التجمعات الشعرية للعالم إنما هو واحد من الطرق التى يرونها كفيلة بأن تعيد للإنسان إنسانيته. ولذا، جاء مجمل نتاجهم الإبداعى عن الفقر والجوع والمرض، والشذوذ والمخدرات، عبر أداء هو فى الغالب الأعم عنيف النبرة وبطرائق جمالية تعبيرية غير مألوفة هى الأخرى، بل إن سلوكهم، أو سلوك بعضهم، عبر متابعاتنا لهم من خلال الصحف والمجلات ـ إذ لم تترجم كتب وافية عنهم، أو تصل عبر لغات غير العربية ـ يكاد يكون متفقاً إلى حد بعيد مع نتاجهم الذى لا يخلو من غرابة، فهم تراهم يفترشون الأرض بطريقة ليست مألوفة، كما انتشرت هذه الظاهرة «فى الحدائق، فى المحطات، فى أماكن التجمعات الأدبية، وازداد جمهورهم، فتنوعت القراءات، وصارت تستغرق الليل كله»[١٧]. وربما امتدت مع صخب موسيقى واضح إلى الأزقة والأروقة وإلى «الأنفاق». تلك اللفظة التى تحمل عنوان الحركة «شعراء الأندرجراوند».

بعد هذه المقدمة التى استطالت ـ إلى حد ما ـ فإن لنا أن نقول بضعة أشياء تبدو مهمة: منها أن جميع ما قدمته المذاهب الأدبية الكبرى فى الغرب ـ أو جله ـ على مستوى التنظير فى الأداة أو المحتوى، الذى استغرق من جهد المبدعين قرابة أكثر من أربعمائة عام، كان العرب قد التفتوا إليه من الناحية النقدية قبل هذه القرون بقرون عدة، ولا أظن أن تراثا نقديا بلاغيا يخص الشعر قد نقل إلينا من التفصيلات والجزئيات مثلما فعل النقاد العرب القدامى، مذ كان نقدهم انطباعياً عابراً بعيداً عن التحليل، كما تذكر كتب أسواق العرب الأدبية، إلى أن بدأ ينمو ويرتدى عباءات التحليل والفحص والتمحيص فى القول فكراً ولغة وتراكيب بيان.

لقد بدأت حركة نقد الشعر العربى، قبل أن يترجم «أرسطو» بقرون، وقبل أن يعرف أدباء أوروبا كتاب «هوراس» الذى هو نسخة لا تختلف عن (فن الشعر) كثيراً، بقرون أيضاً. فلقد ولدت هذه الحركة مع الأصمعى ونمت بذكاء واضح مع ابن سلام الجمحى وكتابه المعروف (طبقات فحول الشعراء)، ونمت فكرة «الفحولة» واتسعت مفاهيمها عبر الأجيال فأنجبت فيما بعد أكثر من كتاب فى «الطبقات». ولست أدرى ـ ولحد الآن ـ كيف كان ابن سلام يفهم الشعر، أو ما مقومات الشعر الحقيقية لديه، مذ قرأ بعضهم عليه قول شاعر فقال: «ليس هذا بشعر، إنما هو كلام منظوم معقود بقواف». وهذا تشخيص إبداعى قديم غريب؟!

ومن تتبع الحركة النقدية الشعرية، التى ما كان «المعنى» ينفصل فيها عن البيان، وعن «الصورة الشعرية» سيصاب بالذهول إزاء ذاك التدقيق المثير للفكر الشعرى، وطرائق التعبير عنه، بل إنهم لم يدعوا شاردة ولا واردة إلا ووقفوا عندها طويلاً، فلقد أسهبوا إلى حدّ الإسراف فى قضايا «المعنى والمبنى» ومواءمة الألفاظ للمعانى أو عدم مواءمتها، بل إنهم وقفوا أمام قضية المفردة واللفظة الواحدة وقوفاً لا يجرؤ أى ناقد أوروبى على الإتيان بمثله مهما أوتى من جلد وصبر، فإذا كان شأنهم إزاء المفردة كهذا، فما بالك بالعبارة؟! وما بالك بالتركيب أو بمجموعات التراكيب التى تصنع جوهر الشعر من الناحية الجمالية؛ وأعنى بها «قضية الصورة الفنية» بكل مشكلاتها المعقدة من تشبيه وكناية وتورية ومجاز واستعارة.. إلخ، وربط كل هذه التفصيلات بالبناء التشكيلى العام للأبيات أو للقصيدة، فضلاً عن كتب الإبانات والتعريفات والسرقات وأنواعها، والخصومات، والوساطات وتقسيمات الشعر على قدر معانيه وألفاظه وما ساء منه أو حسن لهذا السبب أو ذاك، وكل هذا مشروح ومفصل ومناقش بأناة ودقة، على المستوى الجمالى والفكرى، كالسياسة والسلطة ورؤية الشاعر إليهما، اتفاقاً، أو إذعاناً، أو خروجاً عليهما، والمواقف من الحاكمين وأبنائهم ووزرائهم، والدين والقبلية، والثورات أو النزوع إليها، ذلك النزوع الذى ذبح من أجله أكثر من مفكر وشاعر ومتصوف تحت راية ذاك الستار البراق الذى ابتكره الحاكمون وصاغه دجالو الدين والعامة المنتفعون، وأعنى به ستار «الزندقة والإلحاد».

لقد مرت حركة النقد الأدبى عند العرب بقرون ليست بالقليلة، إنما كانت سنوات حوار وجدل عنيف، مصحوب بالتأمل والتدقيق المثير وفحص جزئيات العمل الإبداعى بطريقة ذهنية تحليلية، قد لا نغالى إذ نقول عنها

إنها كانت أقرب إلى «الذهنية المختبرية» إن لم تكن مختبرية حقاً. ولعل دارسى البلاغة العربية درساً دقيقاً، ودارسى اللغة فقهاً وأصواتاً وأساليب لا تعوزهم الأمثلة للتدليل على ذلك أو الاستشهاد بما يتفق أو يضيع ما ذهبت إليه من درس يكاد يكون معروفاً بوصفه مقابلاً للدرس المألوف الذى مررت به فى حديثى عن المذاهب الأدبية الأوروبية الكبرى أو الحركات وتلك التجمعات، من أجل أن أصل إلى قضية صرت قريباً منها وصارت قريبة إلى منهج هذا العدد من المجلة.

لكن المشكلة التى كانت تثير فىّ الشجن تلو الشجن هى أننى كلما قرأت كتابا من كتب القدامى فى الشعر منذ «الطبقات» وصولا إلى كتب الجاحظ فالآمدى فالعسكرى، الرمانى وابن الأثير والباقلانى والجرجانيين وغيرهم كثير، وصولاً إلى أبرزهم وأشملهم وأكثرهم إمعانا فى الفلسفة البيانية - إن صح التعبير - وإمعاناً فى التفكير المنطقى المثير المصحوب بالتأمل الجمالى وأعنى به «حازماً» صاحب (منهاج البلغاء وسراج الأدباء). أقول: كلما مررت بمثل هذه المآثر عجبت من قصور أساتذتنا المحدثين فى التصدى لمثل هذا الموروث النقدى والبلاغى، الذى يشكل - بلم شتاته موضوعياً - نظرية متكاملة، أو هى توشك أن تكون متكاملة، إذا ما قيست بالتتبع الغربى فى الدراسة لعدد غير قليل من الإبداعات الأوروبية التى حولها دارسو الإبداع الغربى إلى مذاهب ومدارس لاتزال تشكو إلى يومنا هذا من التداخل والارتباك الذى يضيع فيه المنهج أحياناً أو يختلط بمناهج أخرى تبعد أو تقرب من الأصل الفكرى الفلسفى الذى يكمن وراءها، مع أنها ظلت ولا تزال فاعلة ومهمة ومهيمنة فى واقع الأدب العالمى اليوم.

أقول إذا تجاوزنا جيل أدبائنا الأسبق قليلاً، مما نحن فيه الآن، وعجبنا من قضية قصور تصديهم، ومرورهم بشكل يبدو عابراً غير آبه لواحدة من أخطر قضايا الأدب (وأستثنى قضية الاهتمام بتحقيق ونشر مثل تلك الكتب والدواوين، فجهدهم فى هذا الشأن واضح ومثير ومعجب)، فإن المرء لا يتذكر ممن عنى بشأن تحليل النقد والبلاغة وصقل جوهرها إلا النزر اليسير من جيل طه حسين والعقاد والمازنى وفروخ والرافعى ومحمود محمد شاكر فى بعض دراساته التى تنم عن فهم عميق للشعر القديم ونقده تحقيقاً وتأليفاً مثل دراسته المثيرة الطويلة (نمط صعب ونمط مخيف).

وإذا كان كـل ما مرّ بنا، مع جهود بعض المستشرقين - من خاب منهم ومن أسعفه حظه بالاقتراب من الصواب - لم يستطع أن يضع بين أيدينا صورة شبه متكاملة، متأنية فاحصة، ممنهجة تاريخياً واجتماعياً، فكراً وفلسفة، رؤى ومواقف، سياسة ووقائع، فاعلة فى الحياة الأدبية العربية المتغيرة من عصر إلى عصر. فما بالك بنا نحن الأقرب إلى «الحداثة»، المعنيين بالدرس البلاغى والنقدى الموروث؟! ولو أننا توخينا الدقة الصادقة فى تأمل ما وصل إلينا من فهم أسلافنا للشعر وماهيته، ومشكلاته التى لا تحصى على مستوى الجوهرى والعارض فقد لا نعثر - على امتداد خارطة الثقافة العربية المعاصرة، - إلا على قلة نادرة من المؤلفات النافعة الجادة التى تعنى بقضية جهود الأسلاف بهذا الصدد. ومن هذه الجهود جهود الدكتور الطاهر فى كتابه (ابن الأثير) ودراساته لم تنشر فى كتاب - فيما أظن - عن طبقات الشعراء لابن سلام، إنما اكتفى بنشرها فى مجلة «الآداب» البيروتية، وكتاب لإدريس الناقورى عن «المصطلح النقدى»، وقد صدر بالمغرب، وكتاب الدكتورة هند حسين طه (النظرية النقدية عند العرب)، وأكثر من كتاب عن الشعر والإسلام ككتاب الدكتور سامى مكى العانى، وكتابا الدكتور جابر عصفور اللذان يبدوان أكثر من غيرهما تأنياً ودقة رصد وإحاطة، وهما (مفهوم الشعر) و (الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب)، بل هما مما يصبان حقاً فى جوهر المشكلة التى نحن بصددها. ولربما صدر أكثر من كتاب جديد عن مثل هذه الشؤون فى هذا القطر و ذاك من أرجاء وطننا ولم يصل، أو يقع بين يدى دارس جديد، وتلك مسألة محزنة لها أسبابها المعروفة التى تمنع عنك قراءة ما يكتبه أخوك هنا أو هناك، فهم فى الغالب يوكلون الأمر إلى سوء عمل مؤسسات النشر والتوزيع، وهذا شائع مشوب بعدم اليقين، أو أن يختلف نظامان عربيان سياسياً فيحجب الواحد منهما - وبسرعة عجيبة - دخول مطبوعات الثانى حتى لو كانت تعنى بالشعر الجاهلى مثلاً!

لقد اختلطت المواقف اختلاطاً بينا وتداخل الماضي الممتد إلى قرون عدة من نتاج الأدباء العرب بالإبداع الأوروبي نصاً وتشريعاً لمناهج أدبية كثيرة، ولقد أدى هذا الاختلاط والتداخل إلى نتاج أدبي يبدو للوهلة الأولى غير متجانس مع أنه يحمل الكثير من بذور اللقاء والتقارب في المفاهيم وفي بريق أدوات التشكيل . غير أن الخوض في أمر الدراسات النقدية المقارنة ليبدو الآن أمراً صعباً. لكن هذا التداخل والاختلاط، وتباعد وجهات نظر وتقارب أخرى أدى بالشاعر الجديد إلى أن يقع في خضم بحر أدبي هائج لا أول له ولا آخر، ومن هنا وقعت وبرزت مشكلة ما كنت أسميته «قضية التشوش والاضطراب» وربما الفوضى الشعرية التي قد لا يدرى بعض كتابها أين تكمن، مع أن إحساسهم الفطري بها قائم.

إننا الآن - ولنستثن جيل الرواد من كتاب القصيدة الجديدة عبر أقطار الأمة كافة - أمام عطاءات شعرية هائلة الكم، فهم في أقل التقديرات يقاربون الألفي شاعر، وإنجازاتهم، بين قصيدة حرة وقصيدة نثر وكتابة شعرية، تربو على العشرة آلاف مجموعة ظهرت ضمن فترة وجيزة لا تتعدى نصف القرن من الزمن، وهذا أمر لم يكن قد حدث في نتاج أية أمة من الأمم عبر العصور الأدبية كلها.

إن الغرابة والدهشة لجديرتان بأن تصيبا أي باحث أو ناقد بالدوار، وهو معذور في هذا - ذلك أنه أمام ظاهرة مجنونة بدأت منذ منتصف عام ١٩٦٠ ونمت بشكل معقول يفيد من الماضي العربي قدر إفادته من الإبداع الإنساني الخالد. لكن هذه الظاهرة، منذ منتصف عام ١٩٧٠، بدت كأن قد أصابها - وبفعل الكم الهائل من الترجمات الرديئة لآخر الحركات الأوروبية غرابة وهلوسة تحت تأثير اللاوعي الغافي في أقبية عالم المخدرات - مسٌ من الجنون الذي لا يمكن أن يوصف إلا بصفة « التشويش» وغياب الوضوح في المواقف، والرؤى وفي التأمل الواعي للكون وللإنسان ضمن مشكلاته المتعددة والمتجددة أيضاً من جوع وأمية وفقر واحتلال وقمع وقهر واستلاب. ولم يستفد الشباب العرب من منظري الحركات الأوروبية الأكثر جدة غير مقولة دن كنليف التي مرت قبل صفحات: «إن الشاعر ... لا يكون ضمن مساوئ السلطة، ولامع ماكنة الحرب...»، إن كان هؤلاء قد قرأوها ووعوها، ذلك أن الواقع الفني لا يؤكد ذلك بل يؤكد الضد منه.

أبعد هذا كله، وما رافقه ويرافقه من غيابات فكرية متضاربة، متناقضة غير مدركة ولا متشابهة، تحملها وتعبر عنها أدوات معالجات جمالية: شكلية باهتة لا ميزة لها إلا البحث غير المجدي عن أكثر الصور غرابة وغموضاً وترميزاً غير موظف - وتلك أبرز المعضلات وأعقد مشاكل الشعر - لخدمة الحدث الشعري، أو الفكرة الجوهرية التي يود المبدع إيصالها للآخرين. إن غياب جماليات الصورة الفنية لخدمة الذهن الشعري هو «القتل المتقصد» للشعر، ما دمنا نؤمن جميعاً، دون أيما ارتيابات، «بأن الشاعر بشر يتحدث إلى بشر».

أبعد كل هذه الغرائب تمتد بنا «اللامبالاة» إزاء أكثر الأمور جدية حتى نطلق دون أي تردد مصطلحات مثل: «معطيات جيل الستينيات، و جيل السبعينيات»، أو «إنجازات الثمانينيات». كأن الجيل لا يمتلك هنا من سمات «المصطلح» إلا البعد الزماني فقط، وهو غالباً مما لا يتجاوز عشر سنوات، والسنوات العشر غالباً ما تكون متداخلة بالأخرى - كأن هذه الضآلة في السنوات قادرة على خلق فلسفة أدبية لها أصول وأفكار وجذور راسخة. إن هذا لم يحصل في أدب أية أمة أو نقدها.

وانسجاماً مع من يعجبه لفظ «مصطلح جيل» فإن من حق المتابع الجاد - وفي أحسن الأحوال، وعلى مضض - أن يقول: إن في شعر فلان روحاً رومانسية خافتة، وإن في شعر فلان نزعة واقعية باهتة، وإن فلانا «يهرف بما لا يعرف» وذاك لايفقه الشعر، لا لغة ولا تراكيب بل لا دلالات ألفاظ.. وللمرء أن يقيس مثل تلك الأوصاف على غير واحد ممن مر ذكره أو لم يمر، أو ممن تجاهلهم كاتب هذه السطور، عمداً لكثرة ما أضاع في وقته وجهده في تتبع كتابات سنوات السبعين وما بعدها، أفراداً وجماعات.

وأظن أن لي بعض الصواب حين أبادر إلى القول: إن الشعراء العراقيين والعرب الرواد ومن تبعهم، وركز عطاءه

حتى عام ١٩٦٨ ـ فالسنوات قلائل فى واقعنا الأدبى العربى الجديد، ولابد للناقد أن يتعامل معها بالمكاييل ـ كانوا بذرة أولى تحمل الكثير من سمات العافية، الجدة والنضج، فى الطرح شكلاً وفكراً، غير أن من جاء بعدهم إنما هم أقرب إلى تسميتهم «بدء ولادة»؛ إنهم «مخاض شعرى» جديد، لتكوين قصيدة جديدة، أو عالم شعرى جديد. لكن لكل مخاض أسرارا ، ولا يستطيع أحد التكهن أو الاقتراب التام من تشخيص ما سيكون عليه الوليد الجديد؛ فالمتغيرات اليوم كثيرة، أينمو طبيعياً قوياً مرتكزاً مجدداً بارعاً ؟ أم يظل يحلق بإعياء ضمن سرب متعب هو أقرب إلى الهلاك منه إلى النجاة؟!

إن مرحلة «الولادة» هذه، مع غيرها، ورغم تنوعاتها المتفرعة الأخرى، تظل شعراً، بل إن بعضاً منها ليحظى بالاهتمام إذ هو جدير بالمتابعة، وبعضها الآخر قد يبلغ درجة واضحة من النضج، لكن هذا كله يظل على المستوى الفردى الضيق، فمرحلة التدريب التى يمر بها أغلب شعراء العربية الجدد تظل أملاً فى الوصول إلى أبعد من خط النهاية التى نرتجيها؛ وأعنى بها التكامل على الصعيد الخارجية والداخلية أيضاً، ... والمثير والمدهش، والمحير لفرط إتقانه، وبراعة صانعه. ولكنها ـ كما هى الآن ـ تظل فى حدود التقليد، ويظل البون بينها وبين إنجازات شعراء العالم الكبار شاسعاً، فهى إن لامست تلك الإنجازات فإن التلامس سيكون عابراً مرةً وشفافاً مرة أخرى، وهو ـ فى أحسن حالاته اقتراباً منها شديد النأى عنها، ذلك أن إنجازات ذاك ورؤاه تدخل ضمن باب «لا مألوف هذا ولا رؤاه». ولذا، فإن إفادة الشاعر العربى الجديد من الشاعر الأوروبى تظل فى حدود التضمين حينا، أو الإشارة حيناً آخر، أو الإفادة من فكرة صغيرة ترد أثناء لقاء أو كتابة تأسيس لحركة شعرية لم يحن بعد زمن الإفادة منها من حيث هى جوهر فكرى متكامل لدى شاعرنا الجديد، المقيم هنا أو الذى يعمل الآن بين ظهرانيهم.

ومع هذا، فإن سنوات التدريب و «مرحلة الولادة» تلتقى أهم معالم الشعر العالمى فى مناح عدة؛ فهى بالدرجة الأولى تجارب إنسانية ـ دعك من أهمية التجارب أو قلة أهميتها ـ أعنى أنها عطاء إنسانى أقرب إلى الخياطة العابرة منه إلى التطريز الماهر. هذا بالدرجة الأولى، أما بالدرجة الثانية، فإن عطاء تلك السنوات، وهذه، يقدم ذلك اللقاء الروحى الإنسانى الرحب ـ ونعود هنا لنتذكر ما قلناه فى بدء هذه التأملات النقدية عن الإنسان والدين والشعر، عن علاقة «التراجيديا»[١٨] بالروح والنزعة الروحية الشاعرة، تلك العلاقة الباكية التى لا تغادر أية «تراجيديا» كلاسيكية محكمة البناء فى شعر أية أمة، وعبر العصور كلها، والمذاهب الأدبية كلها أيضاً. أم أننا نسينا أن وظيفة «التراجيديا» المحضة «مسرحيا» هى «التطهير».

ولذا، فإن الشعر العراقى، والشعر العربى أيضاً، الذى كتب فى سنوات الخمسينيات والستينيات والسبعينيات والثمانينيات، ينتمى بهذه الدرجة، أو تلك إلى الروح العالمية الشاعرة التى لا يفارقها الشجن، هذا على صنعيد النوع مع الفارق بالدرجة؛ ذلك أن النائحة ليست كالثكلى. فإذا أضفنا إلى عنصر «التراجيديا» ضعفاً أو عنفواناً ـ عند هذا الشاعر الأوروبى أو ذاك، وهو عنصر أساسى لا لبس فيه، فإن للواقع العربى والعراقى بشكل خاص فى السنوات التى تعنى بها هذه الوقفة التأملية دوراً واضحاً فى إذكاء تلك الجمرة التى تذبل مرة وتتقد مرة أخرى، عند هذا أو ذاك من شعرائنا، إزاء واقعنا.

إن الحديث عن الواقع العربى ـ ضمن سياق أزمنة الاحتلال والثورات ونمو المقاومة والحياة الثورية فى هذا القطر أو ذاك، حديث طويل متشعب، وبخاصة إذا ربطنا بين تاريخنا السياسى وما نجم عنه من فعل شعرى حديث. والحديث عن مثل هذين الأمرين يكاد يكون متشابهاً متقارباً، فالأزمة واحدة، والتحرك الثورى واحد، والدمعة صنو الدمعة ـ : أقول إن استرسالاً كهذا هو بحاجة إلى مؤلف أو أكثر وإلى منهج يختلف كثيراً عما نكتب به الآن، ولذا فإن من باب الاختصار الضرورى أن أقف عند ملامح الواقع العراقى آنذاك، دون أن أنسى الربط بينه وبين ثماره على مستوى فن الشعر أو موضوعاته فى الأقل.

فمنذ احتلال «البصرة» ـ على سبيل المثال ـ ، فى حدود عام ١٩١٤، وحتى قرابة أوائل عام سبعين؛ كان

الواقع العراقي يعانى من تمزق رهيب على المستويات كافة، السياسية، والاجتماعية، والفكرية، والعاطفية... وباختصار شديد كانت هناك أمية مروعة، وبطالة دائمة وفقر لا مجال لنسيانهما أبداً، وكانت حركة الإقطاع وبروز ظاهرة الطبقية من الأمور المألوفة لدى مواطن الخمسينيات خصوصا، أما فى منتصف الأربعينيات فكانت الحال مبكية فيها أمام الجيل الجديد الذى بدأ يتسرب إليه الوعى السياسى مما كان يترجم فى مصر وسوريا ويصل سراً، لقد كان يؤذن بالثورة، فشبت على أيدى رجال الدين ورجال العشائر وشعراء تلك الأيام - الذين أشبعهم الدارسون درساً - من جنوب العراق حتى شماله، وعرفت بتاريخ العراق الحديث بـ «ثورة العشرين» التى كانت السبب فى تلاحق الحركات الثورية، كحركة «مايو ٤١» ووثبة ١٩٤٨. وما أعقب تلك الحركات وأنضجها إلى حيث الثورات المعروفة.

إن ذلك الواقع، وتلك العوامل مجتمعة، كانت سبباً أكيداً فى نشوء حركات سياسية متعددة، تطمح جميعها إلى التحرر التام وإلى التغيير الشامل، وعبرت عن طموحها ذاك عبر صحف ومظاهرات رافقتها جملة من الاعتقالات والإعدامات والسجون، ونما خلال «الطموح الواسع إلى التغيير طموح فى تغيير حركة الفن كلها ومنها ذلك الشعر السائد»[19].

فإذا أضفنا - موجزين - إلى كل سمات الواقع العراقى آنذاك، سمات الواقع العربى الممتحن بأسره، لوجدنا أن الأمر يوشك أن يكون واحداً، فالغضب الثورى والعنف الجماهيرى كان يمتد ويتنامى بشكل سريع وهائل ومحزن: تأميم قناة السويس بعد ثورة يوليو، .. العدوان الثلاثى على مصر... إلخ. ولقد بدأ أمر الاحتدام فى مصر والعراق والشام فى فترة متقاربة أذهلت العقلية العسكرية لحلف بغداد العسكرى، ثم امتدت نيران الثورة إلى الجزائر «أم الشهداء»، وتلتها حركة تحرر تونس فى الحقبة ذاتها التى لا يتجاوز أمدها الأربعة عشر عاماً الأخيرة (١٩٥٢ - ١٩٦٤).

إن هذا الاضطراب الثورى العربى، على المستويات كافة، أدى - كما قلت - إلى خلق تغير فى حركة الفن العربى كلها، وظهر فى شعرنا أكثر من حركة كلاسيكية ثورية - إن صح التعبير - أو «نيو كلاسيكية»، واتسع مناخ الشعر «الشعبى» أيما اتساع وتعددت مناهجه هو الآخر، وتبلور من خلال هذا كله وضوح الحركة الشعرية الأكثر فعلاً ورصانة ووعياً، التى استقر فيما بعد على تسميتها حركة «الشعر الحر».

وكما توزعت السبل - وبشكل غريب سريع ملفت للنظر - بالحركة الثورية العربية النامية، وبقياداتها: بين قوميين، ووطنيين، بعثيين أو شيوعيين، أو ليبراليين، توزعت تلك السبل، وبالسرعة ذاتها، هى الأخرى، بالفن بشكل عام، وبفن الشعر بخاصة، بل كادت أن تعبث به عبثها بعدد غير قليل من القادة السياسيين العرب آنذاك؛ فحركة الثورة العربية فى الوطن بأسره كانت أقرب إلى التشوش بعيدة عن التنظير الإيديولوجى المنظم المنبعث عن فكر سياسى واع ومرتب وثابت المرتكزات. غير أن واقع الستينيات السياسى كما عايشناه عن كثب كان غير مستقر بشكل واضح للعيان، فهو بعيد عن الاستقرار، سريع التغير، كثير التلون، يصفو حينا ويختلط فى أحيان كثيرة أخرى، وطنياً ميالاً إلى الديمقراطية اليوم، دكتاتورياً قمعياً يغازل الغرب غدا: يبيعك ويشتريك ويلعب بك، إنساناً وفناناً بين ليلة ونهارها.

إن ذلك الاستقرار فى الوعى السياسى العربى، فى سنوات الستينيات وما قبلها، قد انعكس هو الآخر - بشكل ما - على ذهن الشاعر الجديد الذى وجد نفسه فى خضم بحر ثورى عنيف وهائج بشكل لم يألفه من قبل، فاختلطت عليه الرؤية الواضحة للأشياء برمتها. ولعل هذا يكاد يكون سببًا مباشراً لما كنتُ قد أسميته «حركة الولادة الشعرية الجديدة»؛ إذ سرعان ما تلقّفت الأحزاب والحركات السياسيّة أبرز الوجوه الشعرية فصار بعضهم - بفعل الانتماء الإيديولوجى الضيّق ذا ميل واضح للانغمار فى بحر «الواقعية» كما بدت له أو وعاها آنذاك، فى شكلياتها الباهتة «الدفاع عن الفقراء، والطبقة العاملة»، وهى عنده وفى أحسن أمثلتها واقعية: بالية مشوبة بمذاهب أدبية أخرى، وليست تلك الواقعية الفلسفية المتماسكة الملامح كما عبّر عنها الواقعيون من غير العرب، تلك التى تحولت - كما مرّ

بنا - إلى دساتير ثقافية ضمتها وثائق اتحاد الكتّاب السوفييت، وظل أفضل الشعراء الذين تبنوا الواقعيّة مذهباً أولاً بعد الانفتاح على أدب الاتحاد السوفييتى، وأوربا الشرقية إثر ثورة الرابع عشر من تموز ١٩٥٨ التى فتحت باب الترجمة واسعًا أمام مثل تلك الإنجازات، فلسفةً وإبداعًا، أقول ظلّ أفضل أولئك الشعراء الذين سمّوا بالواقعيين آنذاك شبه تائهين - ولعل أكثر من مجموعة شعرية لهذا أو ذاك تؤكد بيقين تام صحة ما ذهبنا إليه - بل إن بعضًا منهم ظلّ رومانسى الهوى مع انتمائه لمذهب الاشتراكيين والشيوعيين، بينما وجد آخرون، ضمن مناخ التحرر الجديد حريّة أوسع للتعبير عن رومانسيته التى كانت فى الظل من وضوح الواقع، واكتفى آخرون بالتحرر الذاتى «الشخصى أو الوجودى» تعبيرًا وسلوكًا، مع أنه لم يعرف من فكر الوجوديين غير عبارة أو قصّة قصيرة لسارتر، جاهلاً ذاك المسار الفلسفى الهيجلى والديكارتى وغيرهما، الذى هو نتاج فلاسفة عبثوا طويلاً فى ذهن سارتر وطلابه، ولم يعرف على مستوى المسلك غير تلك الضالّة عن فرلين ورامبو وأندريه جيد.

ولعل للمصريين، مؤلفين ومترجمين، وللسوريين واللبنانيين والعراقيين، الباع الطويل فى إغراق أسواق الأدب بما كانوا يترجمونه من شعر ورواية ونقد وقصّة ومسرحية، وسير ذاتية؛ الأمر الذى حدا بالشاعر الجديد إلى أن يتعرف - وهو «القليل الزاد» - إنجازات عدد غير قليل من كبار كتّاب العالم، مفكرين وفلاسفة ومنظرى أدب، ومبدعين خلاقين، وهو الذى خرج لتوّه من عباءة الأمية العربية التى كانت سائدة، فاختلط الأمر عليه اختلاطاً بيّناً، وضاعت درجات الألوان المتعددة التى تفصل بين الأبيض والأسود، أو تتدرج بينهما، وهنا لا أود - رغبة فى الاختصار - أن أذكر تلك الترجمات كلها، بل سأكتفى منها بما أراه فاعلاً فى تغيير الواقع الإبداعى العربى، إن كان ثمة تغيير فاعل هو الآخر، لنتساءل فى نهاية الأمر عمّا وصل إلى المبدع العربى الجديد ووعاه وأفاد منه أو طوره وذهب به إلى مديات أكثر رحابة إنسانية وأبعد رؤى إبداعية؛ متغافلاً التسلسل التاريخى لأىّ منهم أو لأنماط عطاءاتهم مفترضًا معرفة القارئ لهم معرفة تامة.

هوجو، بريتون، إيلوار، آراجون، ساجان، بودلير، شليجل، مالارميه، تزارا، نيتشه، ديكارت، سارتر، ماركس، رسل، هيجل، فيورباخ، إنجلز، هيدجر، لوركا، دستويفسكى، جوركى، تولستوى، جوجول، مايكوفسكى، ألكسندر بلوك، وايتهيد، سان جون بيرس، آرثر رامبو، أنتونن آرتو، هنرى ميشو، إزرا باوند، ييتس، إليوت، شللى، بايرون، كيتس، كولردج، وردزورث، إدجار آلن بو، وولت ويتمان، هيرمان هسّه، تشيخوف، شولوخوف، «تيدهيوز وفيليب لاركن»* إلى آخر هذه القائمة التى لا تنتهى بسهولة والتى تكتظ بالأسماء الفاعلة فى تاريخ الفلسفة والفن والأدب والفكر الإنسانى بشكل عام.

ولعل المتابع المتأنى سيدرك على الفور أن بعضاً من هذه الأسماء يشكل جماعة أدبية، أو فلسفة ذات حلقات تؤدى الواحدة منها إلى الأخرى، متماسكة الموقف، متوحدة النظرة للأشياء كلها وقد تنأى نظرة فلسفية عن أخرى نأياً قد يكون شاملاً كليا، وأن بعضها الآخر - الإنجازات الإبداعية - يتميز بخصائص مغايرة عن سواه، وأن هذه الجماعة هى غير تلك فكراً وأدوات تعبير، بل إن بعض الشعراء يبدو متفرداً إلى حد بعيد ولا يمكن «ربط نتاجه بمدرسة أدبية أو اتجاه فكرى» كما يقول «جاتيان بيكون» عن شعر «هنرى ميشو» فى كتابه (الأدب الفرنسى الجديد)[٢٠].

إن هذه الأسماء بنتاجها الغزير المتنوع، التى قد وصلت المبدع العربى «ذا الثقافة المحدودة» «والذهن المشوش الحزين» «المثقل بإنجازات الإحيائيين والكلاسيكيين والكلاسيكيين الجدد، وبتهويمات الرومانسيين» كانت جديرة بأن تخلط عليه الأمور خلطاً غريباً، وتلف حوله أنسجة معقدة، لا أول لها ولا آخر، بل لا عهد له بها من قبل، فكان أن ازداد الأمر تشوشاً، ولذا وجدنا - عبر ترجمات مؤسسة فرنكلين آنذاك، وسلسلة الألف كتاب، وروائع المسرح العالمى وبصدور مجلات أدبية مثل «أدب» و «أصوات» «وشعر» و «حوار» وترجمات أخرى لأبرز الروايات الغربية - أقول وجدنا العديد من مثقفينا وشعرائنا فى حالة تشبه الدوامة إلى حد بعيد. وفى أحضان هذه الدوامة صار الواحد منهم لا يعرف إلى أين تقوده قدماه، فهو - ما دام

خالياً من الثوابت الفكرية أو المرتكزات الثقافية التى يمكن له أن يحتكم إليها برصانة وذكاء لئلا يقع فيما لا يعرف طريقاً للخروج منه، أو تصويباً لهفوات وأخطاء ليس من السهل إصلاحها أو إعادة تغيير مساراتها ـ ومادام الأمر كذلك فقد وجدنا عدداً غير قليل من شعراء سنوات الستينيات ممن تلقفتهم الواقعية كما قدمتها نتاجات ناظم حكمت أكثر من أى شاعر غير عربى. ولعل ـ وأنا لا أميل إلى التطبيقات فى مثل هذه المداخل ـ مجموعتى (النجم والرماد) و (المجد للأطفال والزيتون) وهما لسعدى يوسف وعبدالوهاب البياتى، خير دليل، بل أبرزه، على هذا الاحتضان البرئ والعادى لفهم «الواقعية الشعرية». ويمكن لناقد الشعر العراقى أو العربى الحديث بشكل عام أن يلتقط الشعرات من المجاميع التى هى «مثيل أو تقليد» لهاتين المجموعتين ذائعتى الصيت، غير أن كاتبى هاتين المجموعتين ـ بعد اتضاح الرؤية واتساع المخيلة الجمالية ـ كانا قد تخليا عن ذاك الاحتضان البرئ والعادى لفهم «الواقعية الشعرية»، ونأت بهم الخطوات إلى مسافات أبعد، مسافات لا تتسع لها أوراق مثل هذه «المداخل النقدية»، ولها مكان آخر فى دراسات مستفيضة قادمة.

فإذا كان هذا وضع أكثر من شاعر مهم فى السنوات تلك ـ سنوات رياح الترجمة والانفتاح ـ وهو وضع يكاد يكون سمة حركة شعرية واسعة، فإن آخرين وجدوا أنفسهم منبهرين مرتمين ـ دون أن يعوا تمام الوعى ـ فى أحضان «دادائية» ولدت، فى الأساس، ميتة فى فرنسا عن عمر لا يتجاوز السنتين، بينما راح آخرون يحاولون الغوص فى أحضان بحر عميق متلاطم، وهم لا يفقهون معنى هذا الغوص، والخوض فى الأعماق، دونما أى تدريب سابق يؤهل لفعل كهذا. لقد كان إعجابهم بغرابة الصورة الشعرية، وجدتها، والتواء تركيبها اللغوى، غموضها وتعقدها، وما قرأوه فى البيانين السورياليين، وهو الدافع الأساس لتبنى ذلك النمط من الأداء الشعرى «المشوش» الذى ظل سائداً لأكثر من عشر سنوات، خالقاً عالماً شعرياً عجيباً لا يفهم فيه القارئ أو الناقد معنىً لتركيبة لغوية سليمة أو دوراً مهماً وفاعلاً للصورة الشعرية، من حيث هى أداة تعبير ذات وظيفة أساسية فى نمو الفكر الشعرى، وفى إيضاح المناخ المتميز الخاص بشكل شاعر أصيل دون غيره. إن «إليوت» لم يقل عن الشعر إنه خروج عن الذهنية الإنسانية إطلاقاً، بل قال: «إن الشعر الحقيقى هو إقلاق للوعى السائد». وهذا هو جوهر الصواب. ولعل أبا تمام ـ وهذا من باب التذكر المفيد ـ كان سباقا لـ «إليوت» بفطنة الشاعر المتقد، فعدّوه مقلقاً، خارجاً عن «المألوف» من عمود الشعر. كما أن الفرنسيين لا ينظرون إلى أندريه بريتون على أنه مؤسس حركة مهمة فى الفن فقط، إنما كانوا يرون فيه واحداً من «أمراء البيان» الفرنسى. ولقد أفاض فى مثل هذا الأمر جايتان بيكون فى كتابه عن (الشعر الفرنسى الجديد)، ولعل كل ما كتب عن «السريالية» أو عن بريتون بالذات سيوضح إلى حد بعيد إمكانات هذا العبقرى على مستوى التنظير والتفكير، أو الأداء اللغوى البيانى المثير.

أما «جماعة الرومانسيين» فى حركتنا الشعرية العربية الجديدة، فلم يكن لهم فهم نظرى لتلك المدرسة التى تحمل فى بلورها روح الثورة، ليس الثورة الأدبية فحسب، وإنما الثورة بمفهومها السياسى أيضاً، ذلك أن غير واحد منهم كان قد أسهم بهذا الشكل أو ذاك فى إذكاء الثورة الفرنسية الكبرى، ولم يصلنا من وهج تلك المدرسة إلا الرماد، وإلا الذبول بعد أن وهنت وذبلت. بل إن هذه الذيول قد وصلت متأخرة أيضاً، حاملة معها صور الطبيعة الخلابة، والعاطفة الطاغية المشوبة بالحنين إلى الارتماء فى أحضان غابة لم تطأها أقدام بشر من قبل سوى المرأة «الحبيبة» التى ينظر إليها الرومانتيكى العربى نظرته إلى ملاك مقدس موشح بالأبيض، مطوق العنق بعقود الفل والليلك، وهكذا رآها نتاج محمود حسن إسماعيل و «الملاح التائه» و «إبراهيم ناجى» وعلى محمود طه، وغيرهم ممن ترك بصمات واضحة على نتاج عدد من الشعراء العرب آنذاك، ومنهم بدر شاكر السياب وعبدالوهاب البياتى ومروان والحيدرى، وشعر كثيرين ممن ولدوا بعد ١٩٢٦.

بعد هذا كله، وعبر فهم كهذا، أما يحق لنا أن نسمى تلك المرحلة من نتاجنا الإبداعى بـ «مرحلة المخاض» أو

مرحلة «انتظار تكامل الولادة» دون أن نعمم وبلا قناعة كافية مصطلحاً مثل «جيل الستينيات» مثلاً، أو من زامنهم أو امتد به الزمن إلى الآن، فتقارب مع إنجازات السبعينيين، وتداخل بهم تأثراً وتأثيراً، وإذا انسقت مع مثل هذه التسميات، فإن على أن اقول: إن هناك جيلاً يكتب منذ أكثر من عشر سنوات، فهل أطلق عليه «جيل الثمانينيات» قانعاً برأى من يحول الحركات الأدبية المتصارعة إلى «كم زمنى» محسوب بالمثاقيل من السنوات؟! وكيف أسمى الشاعر أو مجموعة الشعراء الذين يكتبون الآن؟ وسأعود إلى ذكرهم بعد قليل.

ومع هذا الاختلاط فى النتاج الشعرى كله، الذى يشبه اختلاط الحابل بالنابل، كما يقولون، فإن الناقد يستطيع - بقليل من الصبر - أن يميز بعض «ملامح حركة شعرية» توشك أن تكون متقاربة فى الرؤية الموضوعية للظاهرة، بل توشك أن تكون متقاربة حتى على مستوى الأداء التشكيلى الجمالى للشعر، وأعنى بهذه الحركة هنا ما يمكن أن أسميه «الحركة الواقعية الثورية» بمعناها الشامل وكل تفرعاتها، وهى فى أغلب مواقفها مرتبطة ارتباطاً وثيقاً، أو أقرب إلى الوثوق، بالسياسة، فكراً ونظاماً، أى أن لها موقفاً إيديولوجيا واضحاً. وليس مهما هنا أن نتساءل عما إذا كان هذا الموقف سلبياً أو إيجابياً، مع أو ضد.

وما دامت هذه «الوقفة التأملية النقدية» تقدم لإنجازات الشعر العراقى الذى سأتناوله عبر سلسلة من الدراسات، بوصفه حركات شعرية ممزقة، فإن على أن أقول: إن حركة الشعر الجديد، كانت فى أول أمرها حركة رومانسية ذابلة تختلط فيها فوضى المدينة وبشاعة حياتها الصاخبة التى تبتلع ساكنيها بالتوق إلى الريف، ودفئه وحنانه وهدوئه وإلفة ساكنيه، ويتجلى ذلك واضحاً فى نتاج السياب وعبدالصبور والبياتى وغيرهم، مع تأثر شديد الوضوح بالإنجازات الرومانسية المصرية كما مرت بنا من قبل، ولم ينجنا من تلك الروح الرومانسية الباكية إلا ذلك الوعى السياسى الذى رافق حركات التحرر العربى بعد عام النكبة ١٩٤٨ وما تلاه من عنف جماهيرى ثورى غاضب أدى إلى إذكاء نار الحياة الحزبية التى غطت الوطن العربى برمته، ناهلةً من نبع ثورة «يوليو ١٩٥٢» وما تدفق منه ليغطى حركات التحرر فى خارطة الوطن العربى كله. ومن هنا صار المثقف والشاعر العربى يدرك أن طريق الخلاص ليس طريقاً فردياً، ولا هروبا رومانسيا، وأن الفن ليس تعبيراً عن حزن أو فرح فردى، وأن الشعر ليس ضيقا إلى هذا الحد، بل هو بما فيه من رحابة واسعة جدير بأن يعنى بقضايا الإنسان والواقع، وأنه إذا أريد له أن يخلد ويتجدد فإن ذلك يتم بتجدد المضامين والرؤى إضافة إلى تجدد الأشكال. إن إدراك الشاعر لمثل هذه الأفكار الجديدة قاده بشكل طبيعى إلى تبنى ما كانت توصله المنظمات الحزبية إلى الناس سراً، فوصل إليه، ولقى الاهتمام الخاص الذى كانت الأحزاب القومية الوطنية توليه لمبدعيها. من هنا ولدت حركة شعر جديد، ثورى النزعة، مباشر التوجه إلى القارئ، صارم النبرة، غير عابئ جداً بجماليات الشكل - إذا استثنينا السياب - وكأن همه الأوحد، ووظيفته الوحيدة تكمن فى تعبئة الروح لدى الإنسان تعبئة ثورية حادة ومباشرة، ولعل تلك التعبئة كانت تتجلى فى نتاج الشعراء القوميين أكثر من تجليها فى نتاج سواهم.

فإذا تواصلنا مع المسيرة الشعرية إلى زمن سعدى يوسف وصحابه، أدركنا أن «الواقعية الشعرية» لديهم كانت مشوبة بروح رومانسية واضحة، بينما تميزت فى جانب آخر من جوانبها بروح أكثر عنفاً وجرأة على الصعيد الإيديولوجى والأدائى الفنى، كما يبدو ذلك واضحاً فى امتداد خيط شعر على الحلى ومحمد جميل شلش، إضافة إلى إنجازات خالد على مصطفى ومالك المطلبى وحميد سعيد وسامى مهدى، مع إمكان تلمس تباين الواحد منهم عن الآخر فى الصياغة الجمالية الشكلية للقصيدة. بينما ظل آخرون من أبناء الحقبة يتمتعون بالإبداع الشعرى الصافى دونما ارتماء واضح بين «واقعية مشوبة برومانسية هادئة» و«واقعية أكثر عنفاً»، فهؤلاء كان الشعر لديهم هما روحيا خالصا، بعيدا عن «الآنى والضيق والمؤدلج»... إنه هم لا يمكن له إلا أن يكون واقعياً، لكن واقعيته تلك لا يمكن أن توجد إلا بالصفاء الروحى الحزين، المقدم بمهارة تقنية عالية. إن نتاج فوزى كريم، وعبدالرحمن طهمازى، ومحسن أطيمش، وعلى جعفر العلاق، وياسين طه حافظ، وحسب الشيخ جعفر،

وحسين عبداللطيف، ومعد الجبورى وكثيرين غيرهم، ليبدو نتاجاً طموحاً تواقاً لخلق عالم شعرى مثير على مستوى التجربة الشخصية أو التقنية العالية، ولقد أفلح فى هذا كثيراً.

وللباحث وهو يمعن فى تأمل تطور مثل هذه الإنجازات التى اغترف بعضها من مياه أنهر غريبة، وآخر «الواقعية» و«الواقعية الأكثر عنفاً» و«جماعة الهم الصافى الحزين» كان يغترف من ينابيع عربية خالصة، من واقع عربى وعراقى صميم، مدمر وممزق؛ أى أن جذور تلك الحركات تكاد تكون امتدادا بعيد الغور فى طين تلك التربة، ولا يجافى الباحث الحقيقة حين يذهب إلى القول: إن تلك الجذور الشعرية ولدت منذ أيام احتلال «البصرة» ونمت مع نمو ثورة «العشرين» فى العراق، وتصاعد نموها اتساقاً مذ عقدت معاهدة «بورتسموث» وقيام «حلف بغداد المركزى» بين العراق وتركيا وإيران وباكستان من جهة، وبين الغرب من جهة أخرى. وكان هدف هذا الحلف الأساس هو إحكام القبضة على منطقة الخليج العربى حيث منابع البترول والممرات الاستراتيجية التى كان الإمبرياليون يحرصون على التمسك بها خشية تسرب النفوذ السوفيتى إليها** آنذاك وتلا «بورتسموث» الهبة الشعبية الثورية الهادرة، وتجمت عنها تظاهرات كبرى اجتاحت بغداد وهزت الحكومة: «حكومة صالح جبر» بل أسقطتها بعد أن غرقت بغداد بدماء شهداء وثبة الجسر ١٩٤٨: «جسر الشهداء» الذى لايزال حتى يومنا هذا، يشير باسمه الخالد إلى ما حدث.

كان لتلك المرحلة المدمرة من التاريخ الحديث للشعب العربى برمته شعراء لامعون أسهموا بجدارة عالية فى تأجيج روح الثورة وإذكائها، ولعل أبرزهم محمد مهدى البصير، والأخوين الشبيبيين محمد جواد ومحمد رضا، والرصافى ومحمد صالح بحر العلوم، وآخرون لا يحصون، وكان لـ محمد مهدى الجواهرى صوته المميز المدوى المثير، روحاً وحرفة كلاسيكى بارع. إن قصيدتيه الذائعتين «أخى جعفر» و«هاشم الوترى» لا يمكن أن تبرحا ذاكرة الشعر العراقى عبر تاريخه الحديث، مهما استطال.

لكن شعراء الواقعية العنيفة المؤدلجة ما كانوا ليعبأوا كثيراً بمثل تلك الإنجازات ـ والجواهرى استثناء، بل هو استثناء دائم عند جميع الشعراء مهما نأت بهم المسالك الشعرية وباعدتهم عن بعضهم الإيديولوجيات ـ بل إن قسماً منهم كان ينفر من مثل ذاك النتاج، وأظن أن سبب نفورهم من أغلب تلك القصائد يعود فى كثير من الأحيان إلى سوء الصياغة الجمالية التى تبدو عند أكثر من شاعر، وفى أكثر من قصيدة، أقرب إلى النثر منها إلى الشعر، روحاً وجوهراً.

إن جل اهتمام الشعراء الواقعيين الجدد ـ مهما اختلفت مشاربهم ـ كان قد اتجه إلى شعراء آخرين أعجبوا بهم وتأثروا بنتاجهم. أو نكون مخطئين إذ نقول: إن قصائد مثل «فى المغرب العربى»، و«مدينة بلا مطر»، و«أنشودة المطر»، و«جميلة بوحريد»، و«بور سعيد»، و«الأسلحة والأطفال»[٢١]، وبعض نتاج شاذل طاقة ومجموعتى على الحلى المبكرتين (طعام المقصلة) و(إنسان الجزائر) ومجموعة كاظم جواد (من أغانى الحرية) ونتاج البياتى الغزير، كان لها الأثر الفعال فى تطور حركة شعر واقعى جديد أكثر مما كان لقصائد البصير والرصافى والشبيبى والوائلى وأضرابهم.

ـ ٨ ـ

إن المسيرة الشعرية التى كنا نخوض فى مياه تدرجها لا تزال تواصل العطاء ضمن شاطئيها اللذين صارا مألوفين لدى الجميع، قراء وشعراء ونقاد، غير أن الوقوف عند تلك الضفاف سيؤدى بنا، بشكل أو بآخر إلى إدامة النظر فى نمط من الرتابة المملة المضجرة، بل إنه قد يمنع عنا الرؤية باتجاه أفق أوسع وأكثر رحابة، ذلك أن ثمة حركة شعرية شابة كانت قد ظهرت فى أواخر الستينيات من هذا القرن، ثم خبت، ثم عادت، ونمت فاتقدت فصارت ظاهرة شعرية لا يمكن لناقد أن يتجاهلها أو يحاول إنكارها، وأعنى بتلك الظاهرة ما اصطلح على تسميته بـ «قصيدة النثر». ولست هنا بصدد متابعتها متابعة تامة، ولست براغب بإيراد نماذج تطبيقية مقارنة منها ـ شأنى مع هذه الظاهرة كشأنى مع غيرها ـ وأقصد الابتعاد عن النماذج وتحليلها قدر ما أستطيع، لأن منهج مثل هذه المداخل هو أقرب إلى تشخيص

الظواهر دون الغوص فى التحليل النقدى الذى غالباً ما يرتبط بمناهج تأليف كتب فى نقد الشعر.

لقد جاء بناء هذا النمط من القصائد تجاوزاً لكل ما هو مألوف من الإيقاع الشعرى، كما أنه جاء ملغياً الغريب والجديد من الصور الشعرية أيضا، وبدا بعض شعراء هذا النمط أقرب إلى «جدة جديدة» أو كالباحث فى اللامألوف عن الأكثر لامألوفية، فسقط الكثير منهم فى هوة سحيقة ليس بالإمكان ردمها، أو إخراجه منها. إن عبارة إليوت التى كانت مغلقة يوماً ما، للناقد والقارئ على حد سواء، وهى «إن الشعر الحقيقى هو إقلاق للوعى السائد»، صارت بالنسبة إلى جماعة قصيدة النثر مما يدخل فى باب «البدهيات» أو «الموروث البائر»، إنهم نزاعون إلى شئ سحرى مجهول لا يعرفون هم كنهه أو تكوينه بشكل مرسوم منظر له أو مؤكد.

كان فى طليعة كتاب قصيدة النثر فى بادئ الأمر شعراء معروفون بثقافتهم الواضحة، وعنايتهم الدائمة بمتابعة الجديد والمؤثر فى حركة الإبداع، وكان لبعضهم اهتمامات فنية إبداعية أخرى كالرسم وكتابة القصة القصيرة، أضف إلى ذلك كله أنهم كانوا يعرفون، وبإتقان تام أحيانا، لغات غير العربية، تسعفهم فى القراءة والمتابعة والاطلاع على ما هو جديد، سواء أكان مترجماً أم غير مترجم، ومن هؤلاء آنذاك: الأب يوسف سعيد (رجل دين وشاعر ورسام) وسركون بولص (شاعر وكاتب قصة، وهو أول عربى ترجم جميع أشعار الثائر الفيتنامى هوشى منه) ومؤيد الراوى (رسام وشاعر) وفاضل العزاوى (شاعر وروائى) وجان دمو (شاعر ومترجم) وصلاح فائق (شاعر ورسام كولاجات أقام أكثر من معرض لأعماله فى لندن)، وغيرهم. فإذا أضفنا إلى نتاج هؤلاء جميعاً نتاج صادق الصائغ (وهو رسام وخطاط ومترجم) فى مجموعته (نشيد الكركدن) و شوقى عبدالأمير فى (حديث لمغنى الجزيرة العربية) وموفق محمد فى (الكوميديا العراقية) وقصائده الأخرى، أدركنا أن الشعر العراقى الجديد، فى جانب آخر من شاطئه العريض، بدأ يخطو خطوات أكثر غرابة - وهى خطوات مقصودة فى الغالب، وأعنى أنها ليست من باب عبث عابث - فالأحلام الغريبة التى لا تخلو من هلوسة ذهنية وضبابية فى التفكير، والرموز المتلاحقة المبهمة الموغلة فى الغموض، التى يختلط فيها الدين بالأساطير وبالرموز الميثولوچية بشكل عام، وكل هذا ضمن تراكيب لغوية معقدة وسط فيض من الصور الشعرية التى لا رابط بينها، هذه السمات كلها صارت نسيجاً لتكوين شعرى لا يمكن إنكاره، غير أن تأثير أولئك فى حركة الشعر الجديد آنذاك لم يكن مهما جداً أو فاعلاً إلا لدى عدد ضئيل من القراء والشعراء المهرة.

لقد كان لأدونيس يوما ما وليوسف الخال وأنسى الحاج ومحمد الماغوط وأخيراً سليم بركات، وغيرهم ممن قرأ قصيدة النثر بالفرنسية (فهى عند الفرنسيين معروفة منذ بودلير إلى يومنا) كان هؤلاء الشعراء العرب وراء هذه الموجة مع أنها تكاد تقترب من الضفاف الآن، فأدونيس مثلاً يكاد يهجرها - وهو يعود إليها بين الحين والحين - منذ صدور (القصائد الخمس) و(المطابقات والأوائل) حتى قصائده المهمة (قبل أن ينتهى الغناء) سبتمبر ١٩٩٢. وفى نتاجه هذا صار يطل علينا وكأن عليه مسوح (مهيار الدمشقى) فى أبرز أدوات تشكيله الجمالى، هذا إذا استثنينا مجموعته (احتفاء بالأشياء الغامضة) الصادرة عام ١٩٨٨.

ومع أن «الانحسار» صار أقرب إلى الوضوح، فإنه وجد له مؤخراً محطة عراقية كانت شبه مهجورة عند هذا الشاعر الشاب أو ذاك، وأعنى به وبصحابه من هم آخر الثمار فى شجرة الشعر العراقى، لقد كان من سبقهم فى مثل هذا النمط من الأداء الشعرى أكثر دربة، كما يقول النقاد القدامى، وذوى تمرين وقدرات لغوية فائقة وعنيفة الاندفاع، وثقافة إنجليزية وفرنسية كمنشأ قصيدة النثر، استطاعوا بها وبوجهات نظرهم الخاصة الجديدة أن ينقلوا لنا هذا الإبداع الشعرى الذى سمى فيما بعد بـ «قصيدة النثر» التى هى أوربوية الهيكل والأداء ، فصيّروها عربية الجوهر والروح، وجعلوها - بذكائهم المعروف - عربية المواقف والقضايا التى تهم الإنسان العربى المعاصر، وأنا شخصياً لا أميل إلى القبول بهذا المصطلح «قصيدة النثر» قبول رضى تام، ذلك أنها الشعر لا غير، الشعر الحقيقى حين يقع جوهره الأصيل بين يدى صناع ماهر.

إلا أن الشعراء الشباب الذين أطلوا على دنيا الشعر بعد جماعة الماجدى وعادل عبدالله والجيزانى ورعد وعبدالقادر وجواد الحطاب وعدنان الصائغ وآخرين غيرهم كثير لا يزالون كمن يلهث وراء نتاج شبه ميت؛ إذ ليس ثمة طريق واضح أمامهم، ورؤاهم فى أغلب نماذجهم مسطحة، ولغتهم العربية غير سليمة البناء إطلاقاً، وعلاقتهم بالموروث القريب جداً منهم تكاد تكون منقطعة، بل منبتة، وقد لا يدهش المرء حين يصادف واحداً منهم لم يحفظ للسياب شيئاً، ولم يعرف عنه وعن غيره من الرواد أكثر مما يعرفه طلبة المدارس.

إنهم يبحثون بجدية مبالغ فيها، عن المفارقة، وابتكار الصدمة، والافتعال غير المقنع، وتغريب النص، بل إن بعضهم لا يستطيع الإمساك بجوهر أفكاره إمساكاً واعيا مدركا ما يريد أن يصل إليه أو يقوله؛ ولذا نراه حائراً وهو فى حومة أفكاره. غير أن لنا هنا بعض الاستدراكات، إذ لا يستطيع أحد أن يقول إن عقيل على مثلاً ليس بشاعر، وإن بعض كتابات فلان وفلان وغيرهما تنبئ عن مولد هذا الشاعر أو ذاك، لو تكاملت له أو لغيره هوية الأفكار وبرنامج صنع الصورة الشعرية الملتصقة بجوهر فكرة الشعر، التى هى ليست حلية أو زينة إضافية تأتى دونما مبرر، إنما تجئ لتضئ الحالة الشعرية كاملة وتشد أزرها منذ البدء حتى نهاية النص،... وتكامل له القبض بصلابة على ناصية اللغة وإدراك أسرار صنعتها، وبنيتها وجمالياتها الكامنة فيها. أقول هذا لأننى أعرف أنهم لا يزالون فى طور التدريب والتجريب، فلو تكامل لهم هذا «التكوين الشعرى» فقد تكون لخارطة الشعر العراقى والعربى الحديث على أيديهم، بهم وبنتاجهم، مدى أكثر رحابة، وإضافة إيجابية مقنعة.

وجدير بنا هنا أن لا نتناسى، ونحن فى خضم حديثنا عن جماليات قصيدة النثر وواقعها الفنى العراقى، أن معظم كتاب هذه القصيدة لا يخلو نتاجهم من تلك النبرة الباكية الحزينة المدمرة، إنه ليس بكاء شخصياً رومانتيكياً بحتاً، ولا هو بكاء وحزن وشجى ذو منبع إنسانى بعيد الجذور إلى حيث يرتبط بالدين والتراتيل والابتهالات الميثولوجية القديمة)، كما مر بنا فى أول حديثنا ببدء هذا «المدخل التأملى النقدى»، إنما هو شجن معيش، شجن حقيقى، شجن وليد روح متعبة، رأت محناً وعاشت وهى فى بدء تكوينها الإنسانى بين رحى مطارق حربٍ ملعونة لم ير تاريخ البدء البشرى مثيلاً لها من قبل، إنها حرب التكنولوجيا العسكرية فى واحدة من أشد حلقاتها تعقيداً وهولاً. ولذا، فإن شعر شعراء من طراز هؤلاء الذين تحدثنا عنهم، وكلهم كانوا جنوداً ينمون العام بعد العام فى خنادق المواجهات الأمامية، لابد أن يكون مكتظاً بتلك الروح التى تكاد تتفجر لظىً وعنفواناً. يغلف مناخ القصيدة ويعبث فيها فنياً... ويعبث بالقارئ أيضاً.

* * *

المراجع والهوامش

(١) للمزيد من التفاصيل يمكن للقارئ أن يعود إلى كتب النظرية البلاغية والنقدية العربية القديمة وذلك لعددها الكبير الذى لا تتسع له، مثل هذه القائمة.

(٢) ينظر: **معجم مصطلحات الأدب**، مجدى وهبه، مكتبة لبنان ١٩٧٤ ص ٤١٤، وهناك مراجع أخرى للفائدة، ستكون فى ملاحق هذه المراجع.

(٣) نفسه، ٣٠٩ وللمزيد ينظر أيضا، ٤٣١، ٤٤٩، ٢٨٨، ٣٠٠، ٣١٢، ٣٢٣، ٣٢٤، ٣٢٦، ٣٢٩، ٣٣١ وينظر: **الغصن الذهبى دراسة فى السحر والدين** لسيرجيمس فريزر **وأدونيس أو تموز** له أيضا. **وموسوعة المصطلح النقدى** بترجمة عبدالواحد لؤلؤة، وللمزيد من إفادة الباحثين تنظر القائمة الملحقة فى نهاية هذه المراجع.

(٤) المجموعات الشعرية هى على التوالى للشعراء: راضى مهدى السعيد، على الحلى، وعادل عبدالله، ولا شك أن تلك السنوات قدمت شعراء آخرين ومجموعات أخرى لا يتسع البحث لذكرها كلها.

(٥) ينظر لمثل هذه الدراسات **مدارات نقدية** لفاضل تامر، **ومعالم جديدة فى أدبنا المعاصر** له أيضاً ٣٩٤، ٣٤٢، ٣٩٣، وبقية فصول الباب الأول من كتاب طراد الكبيسى **شجر الغابة الحجرى** ١٤٩ وما بعدها، وبقية فصول القسم الثانى، ويستحسن قراءة الكتاب برمته، وأغلب كتاب حاتم الصكر **الأصابع فى موقد الشعر** وأغلب فصول كتاب **فى الشعر العراقى الجديد** لطراد الكبيسى، وهناك كتب أخرى ملحقة فى فهرس مراجع الإضاءات التى هى للفائدة.

(٦) ينظر: **معجم مصطلحات الأدب** ٧٠ ـ ٧١ **والمذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا** لفيليب فان تيجم، بيروت ١٩٦٧ وللتفصيلات وأرقام الصفحات يستفاد من إضاءات هذه الهوامش التى سترد فى آخر هذه الدراسة.

(٧) نفسه: وللمزيد عن الحركة الرومانسية تنظر قائمة الهوامش.

(٨) نفسه والصفحات نفسها، وص ٢٧٧ ، **ودير الملاك** لمحسن أطيمش ١٩٧٣ **والنظرية الرومانتيكية فى الشعر** لكولردج، ترجمة عبدالحكيم حسان، مصر، ١٩٧١ ص ٢٧٠ ، وللمزيد تنظر قائمة إضاءة الهوامش ٥ ـ ١٢.

(٩) **المعجم**: ٤٨٨.

(١٠) نفسه: وللاستزادة تنظر مجموعة الكتب التى ستمر على القارئ فى إضاءات الهوامش.

(١١) **المعجم** : ٤٨٨.

(١٢) نفسه: ١٢٤ ، ٢٥٣.

(١٣) لعل دراسة جان سارتر عن بودلير ستكون نافعة جداً فى هذا الخصوص، وهناك مراجع أخرى سيجدها القارئ فى إضاءات هوامش الكتاب وما ذكرها إلا للفائدة وحسن المتابعة.

(١٤) **المعجم**، ٥٢٥ ، وللمزيد تنظر قائمة الهوامش الملحقة فى نهاية الدراسة.

(١٥) أدمون ولسون، **قلعة أكسل**، ترجمة جبرا إبراهيم جبرا، بغداد ص ٢٣٤.

(١٦) ينظر والاس فاولى **عصر السوريالية** ، ترجمة خالدة سعيد ومن المفيد أن يقرأ الكتاب برمته، ويقرأ أيضا كتاب أندريه بريتون **والمعطيات الأساسية للحركة السريالية**، لـ ميشيل كاروج، ترجمة إلياس بديوى.

(١٧) ياسين طه حافظ، **حركة الأنفاق**، ص ١٥ ـ ١٦ . سلسلة الموسوعة الصغيرة، بغداد ١٩٩١.

(١٨) نفسه: ١٠.

(١٩) التراجيديا فى الأصل مصطلح مسرحى يعنى «المأساة» وتهدف إلى «التطهير ـ الكاتارسس» كما يفهم من كلام «أرسطو» وشراحه، لكننا نستخدمه فى أغلب صفحات هذه الدراسة استخداماً مجازيا للتعبير عن تلك الروح الباكية الحزينة.

(٢٠) ينظر: سعاد خيرى: **من تاريخ الحركات الثورية فى العراق** ص ١٦٠ ـ ١٨٢ ، ولاكتمال الفائدة تنظر هوامش الدراسة الملحقة بنهاية هذه المراجع.

(٢١) جايتان بيكون، **الأدب الفرنسى الجديد**، ترجمة نسنيه صقر، منشورات عويدات، بيروت، ١٩٦٤ فى أكثر من صفحة، وبخاصة تلك التى تعنى بشعر هنرى ميشو.

(٢٢) كل هذه القصائد فى مجموعة بدر شاكر السياب **أنشودة المطر**.

* * *

«إضاءات»

ملاحظات مرجعية ببليوجرافية ، غاية فى الأهمية والاستزادة المعرفية، وهى كشوف وإضاءات لعدد مهم من مراجع البحث.

* * *

(١) إن هذه الملاحظات وضعت أصلاً لمن يعنيه هذا النمط من المباحث، والاستزادة فى معرفة الكثير عما مررنا به فى حديثنا الذى تقدم؛ فهى تعمقه وتثريه وتضيف إليه، كما أنها فى جانب آخر جزء لا يتجزأ عن الثقافة العامة لباحثين آخرين أو لمن يعنيهم الاهتداء إلى جزئيات عدد من الأفكار ومتابعة تطورها، وروادها، وإنجازاتها، ولعل القارئ سيدرك مدى هذا الجهد الإضافى الذى عاناه الكاتب خدمة لدارس أمور كالتى عنى بها هذا «المدخل النقدى التأملى».

(٢) أغفلت قسماً كبيراً من المراجع الخاصة برقم «١» لكثرتها الكاثرة، لأنها كتب تعنى بالبلاغة والنقد وما يكاد يشكل «نظرية عربية نقدية» للشعر، وبعض هذه الكتب من مؤلفات النقاد القدامى أو النقاد الجدد، وقد أشرت فى داخل متن هذا البحث إلى أكثر من واحد منهم، ولعل كثرة المحققين لمثل تلك الكتب، وطبعها أكثر من طبعة، صيرها شائعة متداولة، وأغنانا عن ذكر ببليوجرافياتها بالتالى.

(٣) بعض المراجع، وبخاصة الأجنبية منها، ذكرت ببليوجرافياتها قدر ما استطعت، بل كنت أشير إلى أرقام كثير من صفحاتها، أو إلى بعض الفصول، أو الأقسام، من هذا المرجع أو ذاك، وفى مرات أخرى كنت أرجو من القارئ أن يقرأ المرجع برمته والكتاب بتمامه، وذلك فى محاولة لتأكيد أمر أو نقطة ينبغى علينا أن نتابعها بعناية وإلحاح.

(٤) قد تتكرر بعض أسماء المؤلفين أو عناوين مؤلفاتهم فى هذه الإضاءات تبعاً لتكرار وتنوع الأفكار التى يوردونها هنا أو هناك، أو لتكرار قضية ما فى هذا الموقع من مؤلفهم أو ذاك، وربما اختصرت أسماء الكتب ومؤلفيها على هذه الشاكلة «المذاهب الأدبية...» وهذا الحذف يعنى أن المصدر مر بنا من قبل كثيراً.

(٥) أينما وردت فى هوامش الدراسة أو فى هوامش الإضاءات لفظة «المعجم» فالمقصود بها كتاب **المعجم فى مصطلحات الأدب** لمجدى وهبة.

(٦) لم أذكر فى المراجع كل ما يثرى موضوعاً، أو نقطة ما من هذا البحث، وذلك للاختصار، ولأن كل مرجع سيحيل من يعنيه البحث إلى مراجع أخرى بالتأكيد.

المراجع التى هى لإضاءة الهوامش

مراجع لإضاءة الهامش ٢ ، ٣

(١) عبدالغفار مكاوى: **سافو شاعرة الحب والجمال عند اليونان**، دار المعارف بمصر، ص ٤١ ، ٤٢ وأماكن أخرى من الكتاب.

(٢) ألكسندر إيليوت: **آفاق الفن**، ت. جبرا إبراهيم جبرا، دار الكاتب العربى، ينظر فصل «هدايا للآلهة».

(٣) أستن وارين: **نظرية الأدب**، ت. محيى الدين صبحى، دمشق ص ٢١٣ ، وما بعدها من الفصل العاشر «الأدب والأفكار».

(٤) أرنست فيشر: **الاشتراكية والفن** ت. أسعد حليم، مصر ص ٥٧ وما بعدها.

(٥) روستون هاملتون: **الشعر والتأمل** ت . محمد مصطفى بدوى، مصر، تنظر الصفحات ٢١ ، ٢٦ ، ٣٨ ، ١٢٩ .

(٦) أى فيلبس: **الفلسفة والأدب** ت. عبدالأمير الأعسم، بغداد. ص ٨٩، ٥٩ وما بعدها.

(٧) ت. س. إيليوت: **مقالات فى النقد الأدبى**، ت. لطيفة الزيات، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ص ١٠٠.

(٨) توماس مور: **التطور والفنون** ت. محمد على أبو دره وآخرين. الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر مصر ١٩٧١. يقرأ الفصل العاشر.

(٩) تشارلس مورجان: **الكاتب وعالمه**، ت. شكرى عياد، سلسلة الألف كتاب ص ١١٨ وما بعدها.

(١٠) طه باقر: مقدمة ملحمة جلجامش، بغداد ١٩٧٥.

(١١) جبرا إبراهيم جبرا: **الأسطورة والرمز** وقد ترجمه عن مؤلفين عدة، بغداد ١٩٧٣.

(١٢) جيمس فريزر: **أدونيس أو تموز**، المؤسسة العربية للدراسات والنشر. **والغصن الذهبى، دراسة فى السحر والدين**، ت. أحمد أبو زيد، الهيئة العامة للدراسة والنشر «الفصل الأول» برمته.

(١٣) رونالد بيكوك: **الشاعر فى المسرح**، ت. ممدوح عدوان، دمشق، ١٩٧٨، يراجع الفصل الأول، مصر.

(١٤) س. بورا: **الأدب اليونانى القديم**، ت. محمد على أبو زيد، مصر.

(١٥) فاضل عبدالواحد: **عشتار وتموز**، بغداد ١٩٧٣.

(١٦) فريدريش فون لاين: **الحكاية الخرافية** ت. نبيلة إبراهيم، سلسلة الألف كتاب القاهرة.

(١٧) مارتن هيدجر، **فى الفلسفة والشعر**، ت. عثمان أمين، القاهرة ١٩٦٣، ص ٧٥، وما بعدها.

(١٨) هوراس، **فن الشعر**، ت. لويس عوض، الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر، ١٩٧٠، تراجع أغلب فصول الكتاب.

(١٩) مجدى وهبه، **معجم مصطلحات الأدب**، مكتبة لبنان، ١٩٧٤.

مراجع لإضاءة الهامش رقم (٥)

(١) إبراهيم السامرائى: **لغة الشعر بين جيلين**، فى أكثر من موضع.

(٢) جلال الخياط: **الشعر العراقى والزمن، الشعر العراقى الحديث، مرحلة وتطور**، بيروت ١٩٧٠.

(٣) حاتم الصكر: **الأصابع فى موقد الشعر** بغداد ١٩٨٦، تقرأ أغلب فصول الكتاب.

(٤) داود سلوم: **دراسات فى النقد التطبيقى**، بغداد ١٩٨٤، الفصل الثانى وفصول أخرى.

(٥) سامى مهدى: **أفق الحداثة وحداثة النمط**، بغداد، ١٩٨٨.

(٦) طراد الكبيسى: **فى الشعر العراقى الجديد**، بغداد، د. ت. تقرأ أغلب الفصول، **قصيدة الحرب فى العراق**، بغداد ١٩٨٦ تقرأ أغلب فصول الجزء الأول.

مقال فى الأساطير فى شعر البياتى، دمشق، ١٩٧١.

(٧) عباس توفيق: **نقد الشعر العربى الحديث فى العراق** بغداد ١٩٧٨، فى أغلب من موقع.

(٨) عبدالجبار داود البصرى، **مقال فى الشعر العراقى الحديث**، بغداد، ١٩٦٨.

(٩) عبد الجبار عباس، **السياب**، بغداد، ١٩٧٢، يقرأ الكتاب برمته.

(١٠) على جعفر العلاق: **مملكة الغجر**، بغداد ، ١٩٨١، يقرأ فى أكثر من موضع.

(١١) على جواد الطاهر: **ما وراء الأفق**، بغداد، فى أكثر من موضع.

(١٢) على حداد: **أثر التراث فى الشعر العراقى الحديث**، بغداد، ١٩٨٦.

(١٣) على عباس علوان، **تطور الشعر العراقى الحديث، اتجاهات الرؤية وجماليات النسيج**، بغداد، ١٩٧٥ يقرأ فى أكثر من موضع.

(١٤) فاضل ثامر: **مدارات نقدية**، بغداد، ١٩٨٧، ص ٤١٩، ١١، ٨٩ وبقية الكتاب، **معالم جديدة فى أدبنا المعاصر** ١٩٧٥ بغداد، تقرأ أغلب الفصول

(١٥) فوزى كريم: **من الغربة حتى وعى الغربة**، بغداد ، ١٩٧٢، يقرأ فى أغلب من موضع.

(١٦) محسن أطيمش: **دير الملاك** بغداد، الطبعة الثانية، يقرأ الكتاب برمته.

(١٧) محمد الجزائرى: **ويكون التجاوز** بغداد ١٩٧٤. يقرأ أكثر من فصل منه.

(١٨) محمد مبارك: **دراسات نقدية فى النظرية والتطبيق**، بغداد، ١٩٧٦.

(١٩) مدنى صالح: **هذا هو السياب**، بغداد، ١٩٨١.

مراجع لإضاءة الهوامش (٦ ــ ١٢)

(١) أنطوان كرم: **الرمزية والأدب العربى**، دار الكشاف، بيروت، د. ت. ص ٤٩.

(٢) ألبيريس: **الاتجاهات الأدبية فى القرن العشرين** ت. جورج طرابيشى، بيروت، منشورات عويدات، يقرأ الكتاب برمته.

(٣) إيليا حاوى: **الرمزية والسوريالية فى الشعر العربى والغربى**، بيروت ١٩٨٠.

(٤) بامير جاسكوين: ت. محمد فتحى، دار الكاتب العربى، القاهرة ١٩٦٧.

(٥) بديع محمد جمعة: **دراسات فى الأدب المقارن** ، مصر، دار النهضة العربية، يقرأ الكتاب كله.

(٦) خلدون الشمعة: «عزرا باوند وحركة الشعر التصويرى»، **مجلة المعرفة** العدد ١٣، لسنة ١٩٧٢، ص ٢٣٢.

(٧) روى كاودن: **الأديب وصناعته** ت، جبرا إبراهيم جبرا، بيروت، ١٩٦٢.

(٨) س. م. بورا **التجربة الخلاقة** ت. سلافة حجاوى بغداد، ١٩٧٧

(٩) عبدالحكيم حسان: **النظرية الرومانتيكية فى الشعر**، دار المعارف، بمصر، يقرأ الكتاب كله.

(١٠) عبدالغفار مكاوى: **ثورة الشعر الحديث من بودلير إلى الشعر الحديث**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧١.

(١١) عبدالوهاب المسيرى: **الرومانتيكية فى الأدب الإنجليزى**، سلسلة الألف كتاب، مصر ١٩٦٤.

(١٢) فورستر: **ثلاثة قرون من الأدب الأميركى** دار مكتبة الحياة، بيروت، لمجموعة مترجمين.

(١٣) فائق متى: **إليوت**، دار المعارف بمصر ١٩٦٦، ص، ١٠٣.

(١٤) فيليب فان تيجم: **المذاهب الأدبية الكبرى فى فرنسا** ت. فريد أنطونيوس، لبنان، ١٩٦٧ يقرأ الكتاب كاملا.

(١٥) ماتيسن: **إليوت، الناقد، الشاعر**، المكتبة العصرية، بيروت، ت. إحسان عباس، ص ٥٤.

(١٦) محمد خلف الله يحيى: **من الوجهة النفسية فى دراسة الأدب**. القاهرة، معهد البحوث والدراسات، ص ٨٠ وما بعدها.

(١٧) محمد غنيمى هلال: **الرومانتيكية** بمصر د ت. ص ١٧٠ **ودراسات ونماذج فى مذاهب الأدب ونقده**، دار المعارف ١٩٧٧.

(١٨) محمد النويهى: تنظر ترجمته لمقال «إليوت» فى كتابه **قضية الشعر الجديد**.

(١٩) محمد فتوح أحمد: **الرمز والرمزية فى الشعر المعاصر**، دار المعارف، ١٩٧٨.

مراجع لإضاءة الهامش رقم ١٣

(١) أرنست فيشر: **الاشتراكية والفن** ت: أسعد حليم، دار الهلال، مصر.

(٢) بوريس بورسوف: **الواقعية اليوم وأبداً** لا مترجم! بغداد ١٩٧٤.

(٣) **نظرية الأدب**: عدة باحثين سوفيت ت. جميل نصيف، بغداد ١٩٨٠.

(٤) جورج لوكاش: **فى الواقعية** ت. نايف بلوز، بغداد، ١٩٨٠.

(٥) ديمين كرافت: **الواقعية** ت. عبدالواحد لؤلؤة، بغداد ١٩٨٠.

(٦) صلاح فضل: **منهج الواقعية فى الإبداع الأدبى**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، مصر، ١٩٧٨.

(٧) عبدالمحسن طه بدر: **حول الأديب والواقع** ط ٢. دار المعارف، بمصر ١٩٨١.

(٨) فرد. ب. ميليت: **فن المسرحية** ت. صدقى خطاب، دار الثقافة، بيروت ١٩٦٦، القسم الثانى من الكتاب.

(٩) فيليب فان تيجم: **المذاهب الأدبية الكبرى**.. إلخ. القسم الرابع من الكتاب.

(١٠) ميشال سليمان: **دراسات ماركسية فى الشعروالرواية** ، دار العلم، بيروت، ١٩٧٤.

مراجع لإضاءة الهامش رقم ١٤

(١) البيان الشعرى: مجلة **شعر ٦٩**، بغداد ١٩٦٩، افتتاحية العدد.

(٢) ألبيريس: «....» ينظر القسم الثالث من الكتاب.

(٣) عصام محفوظ: **أراجون** المؤسسة العربية للدراسات والنشر. بيروت، ينظر الفصلان الأول والثانى.

(٤) والاس فاولى: **عصر السريالية** ت، خالدة سعيد، منشورات مؤسسة فرانكلين، بيروت ٩٦٧، يقرأ الكتاب كله.

(٦) فيليب فان تيجم: «...» القسم الرابع من الكتاب.

(٧) مالكولم كولى: **أراجون شاعر المقاومة** ت. أحمد مرسى. مكتبة المعارف، بيروت ٩٥٩. ص ٩ ـ ٢٨.

(٨) **المعجم**: فى أكثر من موضع منه.

(٩) ميشيل كاروج: **أندريه بريتون والمعطيات الأساسية للحركة السوريالية** ت. إلياس بديوى، دمشق، ١٩٧٣، يقرأ الكتاب كله.

مراجع لإضاءة الهامش رقم «١٨»

(١) سعاد خيرى: **من تاريخ الحركات الثورية فى العراق** بغداد، ١٩٧٤. الجزء الأول.

(٢) ريتشاردز نيكسون: «الحرب الحقيقية» ترجمة جريدة الأهرام العدد ١٩٨٠/٤/١٢.

(٣) عبدالمحسن طه بدر، وآخرون: **حركات التجديد فى الأدب العربى الحديث**. دار الثقافة للطباعة، مصر، ١٩٧٥ ص ١٨٦.

(٤) محمد النويهى: **قضية الشعر الجديد**، مكتبة الخانجى، بيروت، ١٩٧١. ص، ١٧٢.

(٥) محسن أطيمش: **دير الملاك**، بغداد ١٩٨٢.

(٦) نازك الملائكة: **قضايا الشعر المعاصر** ط ١ دار الآداب، بيروت. «فصل الجذور الاجتماعية لحركة الشعر الحر».

* ولقد تنبه النقاد العرب القدامى إلى مثل هذه الأمور فذكروا شعراء الطبع وشعراء الصنعة، والشعراء القدامى والمحدثين، ومذهب أبى تمام فى الشعر ومذهب البحترى، وذهب بعضهم إلى تقسيم الشعراء على طبقات، وآخرون إلى عصور كالجاهلى والأموى والعباسى ـ الأول والثانى ـ والثالث ـ، وغيرهم قسّم الشعر على أسس قبليّة، وليس من المعيب هنا أن نعد حشداً من الشعراء الجدد أنهم على مذهب «أدونيس» الذى لم يعد بيننا شاعراً وإنما طريقة تعبير.

** «فيليب لاركن» و «تيدهيوز» هما كما يجمع النقاد الإنجليز أبرع شاعرين إنجليزيين الآن، وكانا مثل فرسى رهان لنيل جائزة «البلاط» التى فاز بها قبل عامين «تيدهيوز» ولم يترجما إلى العربية إلا لماماً. لتدهيوز مجموعات عدة منها: **الصقر فى المطر** ١٩٥٧، **الغراب** ١٩٧٢، **مهرجان الخصب** ١٩٦٠ **ودود** ٦٧، **قصائده مختارة** ١٩٧٢ **طيور الكهف** ١٩٨٨ **بقايا ايلمت** ٧٩ وكتب بيانا شعريا .ولد عام ١٩٣٠ وكتبت عنه أكثر من عشر دراسات. تنظر مجلة **الأديب المعاصر** العدد ٢٩.

*** ينظر: **الحرب الحقيقية**، لرتشاردز نيكسون، ترجمة جريدة **الأهرام المصرية** ١٢/ ٤/ ١٩٨٠، ص ٥.

الواحد/ المتعدد
البنية المعرفية والعلاقة بين النص والعالم

كمال أبو ديب*

١ـ

مع نهاية الستينيات، أخذت تبزغ فى القصيدة الحديثة مجموعة من الظواهر بدا لى أنها تمثل بوادر تحول عميق فى شعر الحداثة. وكان بعض هذه الظواهر بذوراً كامنة فى الشعر، عبر العقدين السابقين؛ لكن بعضها كان انبثاقاً مغايراً. ولقد رصدت بعض هذه الظواهر فى أبحاث سابقة، بالإنجليزية والعربية، غير أننى تركت عدداً منها، دون نقاش مفصل؛ لأنها لم تكن قد بلغت من الانتشار ما يسمح باعتبارها مكونات دالّة، ضمن حركة الحداثة ذاتها، من جهة، وضمن بنية الثقافة الكلية، من جهة ثانية.

وكانت بعض هذه الظواهر تحولات إيقاعية (من فاعلن إلى فعولن مثلاً فى البحر المتدارك)[١] وبعضها تحولات لغوية، وتصورية وتقفوية، وبعضها ينتمى إلى مستوى أكثر شمولية فى بنية القصيدة، مثل ما أسميته «لغة الغياب»، أو «لغة الانفصام». كما كان بعضها الآخر يتجلى على صعيد الرؤيا الشعرية، والتجربة، والموقف. وقد سعيت عند تمييز هذه الظواهر إلى موضعتها ضمن البنية الثقافية ـ السياسية ـ الاجتماعية ـ الاقتصادية ـ واللغوية، حيثما أُتيح لى نهج فى التحليل قادر على إنجاز مثل هذه الموضعة، وإلى محاولة فهم دلالاتها من منظور مركّب هو فهم النص الشعرى فى بنيته اللغوية، وفهم العلاقات بينه وبين العالم الذى ينتج فيه، وفهم العالم ذاته من خلال هذه العمليات التركيبية المترابطة.

وفى بحث كتب عام ١٩٧٥، ثم طورجزئيًا ونشر عام ١٩٨٢[٢]، حاولت أن أكتنه مجموعة من الظواهر ـ كانت بينها ظواهر ذات طبيعة عامة قام غيرى من الباحثين بمناقشتها فى مرحلة سابقة، وأن أبحث عن الخيوط التى

* أستاذ الأدب العربى، جامعة لندن.

تضمها جميعًا فى نسق واحد أو نظام متكامل. وقد بدا لى يومها أن أبرز الخيوط الناظمة لهذه الظواهر هو العلاقة بين الواحد والمتعدِّد فى الثقافة العربية، فأعطيت البحث هذا العنوان الذى حمله فى صيغته المنشورة.

١ ـ ١

كان البحث أقرب إلى القراءة النصية الجزئية، لكنه كان أيضًا ذا توجه نظرى، خصوصا فى ربطه المعطيات التطبيقية ببنية الثقافة. وبدت بعض الظواهر التى رصدها جزئية ضئيلة الانتشار، بحيث إن استخلاص نتائج نظرية ذات طبيعة تعميمية منها كان أقرب إلى مغامرة التأويل منه إلى العمل التحليلى الدقيق.

ولقد مرّت على كتابة البحث سنوات، كان يلفت نظرى خلالها شئ مهم هو أن الظواهر التى بدت جزئية، موضعية، كانت خلال هذه السنوات تتنامى فى قصيدة الحداثة، وتنتشر أفقيا من عمل شاعر إلى عمل شاعر آخر، بحيث أصبحت مجموعة من السمات المميزة للهجات شعرية معينة، أو لأنماط تركيبية معينة، أو لجيل معين من الشعراء، أو لشعراء بعينهم. كذلك كانت هذه الظواهر تتنامى كيفيًا، فتصبح أكثر عمقًا وتجذرًا وتعقيدًا.

ولقد تعمق فى نفسى الشعور بأن الدلالات المبدئية التى بدا لى قبل سنوات أن هذه الظواهر تمتلكها هى فى الحقيقة دلالات جوهرية تنشأ من العلاقة الجدلية بين الشعر والعالم، بين الشاعر والوجود، مكثفة فيما بدأت أسميه فى دراساتى «البنية المعرفية»[٣]، فهى بنية تتشكل فى ذات الفنان حصيلة تفاعل دائب وطويل الأمد بين هذه الذات والعالم، بكل أبعاده وجوانبه والفاعليات المؤثرة فيه، التى يتعرض لها وعى الفنان أو تصطدم بها ذاته معرفيا أو تجريبيًا. ويندرج فى هذه البنية التاريخ، كما يندرج ضمنها البعد المتزامن لوجود الذات فى العالم على كلا المستويين: الواعى واللاواعى، وفى الأبعاد المتكاملة لوجود الذات: الفردى، والطبقى، والاجتماعى والإنسانى؛ ولذلك بدت لى العودة إلى تتبع بعض هذه الظواهر والكيفية التى تنامت بها، والمدى الذى بلغته من الانتشار، والسياقات التى انتشرت فيها، خطوة ضرورية، لا على صعيد الممارسة النقدية فقط بل على صعيد فهم الشعر ذاته، وتطور علاقته بالعالم، ثم فهم العالم ذاته فى هذه العملية المترابطة المعقدة، وفهم بعض التحولات التى طرأت على مستويات جوهرية من مستويات الوجود، والتى قد يكون بعضها لايزال فى طور التكوين والتشكل.

١ ـ ٢

ولهذا الغرض اخترت أن أركز فى هذا البحث على ظاهرتين اثنتين كنت قد ناقشتهما فى البحث المنشور، وأنا أعيد نشر البحث نفسه، مدخلاً على أقسام منه بعض التعديلات، ومضيفًا إليه نتائج البحث المستمر التى تراكمت، منذ نشره حتى الآن. وفى يقينى أن مثل هذا العمل مجد على صعيد دراسة تطور الشعر وتطور الدراسة النقدية، وعلى صعيد فهم الشعر والعالم، والعلاقة الجدلية بينهما كذلك. إن ما أفعله لا يشبه عمل شاعر يعود إلى قصيدة لتنقيحها ونشرها بصيغتها المعدّلة. بل هو أقرب إلى أن يكون اكتناهًا للعلاقة بين العملية النقدية والشعر، من جهة، أو العلاقة بينهما وبين العالم من جهة أخرى، ثم العلاقة بين النقد والعالم، وقدرته على تلمس البذور والخيوط المتنامية والتكهن بها فى البنى الاجتماعية والثقافية. فالنص النقدى هو أيضًا نشاط إبداعى ذو علاقة معقدة بالعالم الذى ينتج فيه، وبالنصوص التى يقوم بدراستها. صحيح أن النقد «كلام على كلام»، بعبارة أبى حيان التوحيدى، ثمّ رولان بارت لكن ليس صحيحًا أن ذلك يجعله أقل علائقية أو قدرة على الكشف، أو ثراء، أو أصالة، أو غورًا وتجذّرًا فى منابع الخلق والإبداع، من حيث تنبع كل ممارسة لغوية ترميزية باحثة عن دلالات.

والنقد هو، فى وجه أساسى من وجوهه، مثل هذه الممارسة اللغوية الترميزية الباحثة عن دلالات. وحتى حين يبدو النقد مستغرقًا فى رصد ظواهر قد تبدو للعين الرائية ظواهر «شكلية خالصة»، إذا كان لهذا التعبير من معنى، فإنه يمارس عملية اكتناه تتجاوز مستوى الشكل (بالمعنى الذى يفهمه البعض؛ أى بوصفه مادة خارجية مجردة من الدلالات) إلى عالم الدلالات الغنى الغائر الخفى. أو على الأقل، هذا هو مسار الجهد الذى أقوم به شخصيا، والذى أسعى به إلى فهم الظواهر البنيوية فى النص الأدبى، وعلاقتها بالبنية الكلية للنص من جهة، وبالعالم الذى أنتج فيه النص من جهة ثانية، ثم إلى فهم العلاقة المعقدة بين النص ذاته، من حيث هو بنية كلية، والعالم.

٢ـ

فى دراسة بالإنجليزية كتبت فى أوائل السبعينيات[٤]، اقترحت أن حركة الشعر العربى الحديث هى حركة من البساطة إلى التشابك والتعقيد، ومن المحدودية إلى اللامحدودية، ومن الوثوقية إلى الاحتمالية، ومن الوحدانية إلى التعدد. واقترحت كذلك أن هذه الحركة الجوهرية ليست سمة من سمات الشعر العربى وحسب، بل من سمات الثقافة العربية فى أبعادها المختلفة: أدبيًا، وسياسيًا، واجتماعيًا، وفكريًا، ولغويًا، وفنيًا.

حين كتبت الدراسة لم يكن قد أتيح لى الاطلاع على فقرة ذات أهمية كبيرة فى مقالة لأمبرتو إكو (Umberto Eco) يصف فيها حركة الأدب الحديث فى الغرب قائلاً:

«إن أبحاثى الأقرب عهداً فى الشعريات المعاصرة (poetics) تمثّل، فى الواقع، محاولة لتأسيس أنموذجات للشعريات سيكون بوسعها أن تظهر أن تحولاً عميقًا يحدث الآن فى تصوراتنا للفن. فمن [جيمس] جويس إلى الموسيقى السلسلية، ومن الرسم اللاتمثيلى إلى أفلام أنطونيونى، يصبح العمل الفنى الآن أكثر فأكثر أوبرا أبرتا، عملاً مفتوحًا، التباسيًا يميل، بدلاً من تقديم عالم من القيم منظّم ومتناسق ومتماسك، إلى الإيحاء بـ «مدى متعدد» من المعانى، بـ «حقل» من الإمكانات، وبهذه الخصيصة يتطلب أكثر فأكثر تدخلاً أكثر نشاطًا، واختيارًا يمارسه القارئ أو المعاين»[٥].

وإذا كان للتشابه العميق بين ما اقترحته فى دراستى للشعر العربى الحديث، وما يقترحه إكو فى دراسته للأدب العالمى، بل للفنون المتعددة فى العالم، من دلالات، فإن دلالته الأولى هى أنه يمنح سنداً لكلا الرأيين المطروحين. بيد أن الدلالة، الأعمق، هى دخول الشعر العربى الحديث فى تيار عالمى، وانتماؤه إلى حركة الحداثة المعاصرة فى أعمق تجلياتها وأسسها الجوهرية. لا شك أن شعراء، مثل أدونيس بشكل خاص، ونقاداً مثل خالدة سعيد، ودراسات كالتى قدمها هذا الكاتب للشعر العربى القديم، وبشكل خاص لأبى تمام وشعراء التصوف، كانت قد هجست بمثل هذه الحركة الجوهرية من التطور الثقافى. بيد أن بلورة هذه الحركة، فى منظور نقدى دقيق، وضمن عملية تحليلية متنامية، لاتزال تنتظر أن تكمل؛ ولذلك، فإن أحد أغراض الدراسة الحاضرة محاولة تأسيس مثل هذا المنظور وتجسيد مثل هذه العملية المتنامية فى بعض من محاورها الأساسية، دون تقصٍّ أو سبر تفصيلى شمولى.

٣ـ

تمثل ثنائية الواحد/ المتعدد إحدى الثنائيات الجوهرية التى يتيح لنا تحليلها، كما اقترحت فى دراسة سابقة، فهم البنى العميقة فى الثقافة إلى درجة تفوق ما تتيحه معظم السبل التحليلية الأخرى. ويبدو لى أن العلاقة بين طرفى هذه الثنائية فى الثقافة العربية، عبر تاريخها الطويل، تميل إلى أن تكون علاقة نفى سلبى، علاقة قطبين لا يمكن أن يقوم بينهما من توسط، بل يميل أحدهما (وهو الأول فى الغالب) إلى نفى الآخر نفيًا قاطعًا. كما يبدو لى، أيضاً، أن فى الثقافة هوسًا طاغيًا بالوحدانية يتمثل فى المنابع الدينية للثقافة بالدرجة الأولى، ثم يتجلى فى الفاعليات الإبداعية والإنتاجية العادية فيها. وبين تجلياته الأسمى، أدبيًا، مفهوم وحدانية المعنى فى الدراسات العربية اللغوية والنقدية. لقد جهد النقد العربى، باستمرار، إلى تأسيس المعنى الواحد للنص الأدبى، أو اللغوى، رغم المفارقة الأساسية المتمثلة فى قبول التعدد فى معنى المفردة اللغوية، الذى يبلغ أحيانًا درجة التضاد، كما فى الأضداد فى اللغة. وكان هم المعلق اللغوى، أو الناقد الأدبى، باستمرار، هو الوصول إلى «قلب» النص، أو العبارة، أو الصورة، أو الكناية... إلخ، الذى يمثل نواة صلبة محددة متشكلة تشكلاً نهائيًا يمكن نقله وتمثيله بعبارة مغايرة. من هنا طغت على الدراسة الأدبية مصطلحات تجسد أكمل تجسيد هذا الهوس بالمعنى الواحد، بين أبرزها «الغرض»، و«القصد»، و«ما يعنيه الشاعر» و«المعنى فى قلب الشاعر». إن مصطلح «الغرض» يكشف عن طغيان تصور للنص الأدبى باعتباره يهدف إلى نقل شئ متشكل ثابت محدد وينجح فى نقله إلى المتلقى، وباعتبار دور المتلقى هو تلقف هذا الغرض بصورته الجاهزة. ولقد تجلى هذا

التصور فى أحكام نقدية بارزة تتحدث، بعبارة الجاحظ، عن «وصول المعنى إلى القلب فور وصول اللفظ إلى السمع»، أو عن «نجاح» التعبير اللغوى فى «نقل» المعنى، دون عوائق. ورغم الجهود الرائعة التى قام بها عبد القاهر الجرجانى لتغيير هذا التصور، وتطوير مفهوم للغموض يسمح بتعدّد المعنى، فإنه فى النهاية يكشف عن تمسك مشابه بالمعنى الواحد، لأنه يجعل الغموض عملية تعدد مبدئية وظاهرية فقط تحقق وظيفة نفسية. فإذا بدا أن ثمة معنى «ثانيًا» للنص أولاً، ثم استطعنا بعد التحليل والتنقيب الوصول إلى المعنى «الحقيقى»، فإن اللذة فى الاكتشاف تكون أكبر. بكلمات أخرى، ثمة معنى واحد حقيقى؛ بيد أنه، أحيانًا، ينكشف بطريقة تثير درجة أعمق من اللذة حين يتجلى، فى نهاية عملية البحث، وبعد عملية التباس بينه وبين معنى آخر يبدو للوهلة الأولى ممكنًا، ثم ينفيه «التفسير السليم»(٦)، واضحًا، ناصعًا، متماسكًا ودقيقًا.

٣ ـ ١

ما أحاول أن أبرزه فى الدراسة الحاضرة هو أن الحركة الجوهرية للشعر الحديث هى حركة من البساطة إلى التشابك، ومن المحدودية إلى اللامحدودية، ومن الوحدانية إلى التعدد وبمعنى أصيل؛ أى أن هذا الشعر يتجه إلى آماد يصبح فيها التعدد لا إثارةً لإمكانية أخرى تولد اللذة؛ إذ ينكشف أنها ليست المعنى المقصود أو «الحقيقى»، بل تعددًا بنيويًا، بمعنى أن هذا الشعر يقوم عميقًا على مفهوم للتعددية والتشابك واللامحدودية يؤدى إلى وجود احتمالات متعددة للنص الأدبى، على مستوياته الدلالية والتجريبية، وأن هذه الاحتمالات تمثل شبكة من المستويات والعلاقات تشكّل فى تفاعلها الكلى بنية النص، وأن إخفاء أى منها أو إلغاءه، هو إفقار للنص بل تدمير لغنى بنيته الدلالية والسيميائية والرمزية، وللتجربة التى يفيض منها فى الوقت نفسه.

٤ـ

تتمثل الحركة التى أحاول بلورتها على أصعدة النص الشعرى المختلفة، بدءاً من طبيعة المفردة اللغوية فيه، ومروراً بالبنية الإيقاعية، إلى بنيته الدلالية ورؤياه الكلية. ومن الجلى أننى لن أستطيع، فى مجال كهذا، أن أتقصى هذه الحركة فى تجلياتها المختلفة بتحليل دقيق؛ لذلك سأكتفى بمناقشة بعض هذه التجليات، مؤجلا بعضاً منها إلى مناسبة أخرى.

٥ ـ

ولعل أبرز ما تتجسد فيه هذه الحركة الانتقال باللغة، من كونها شيئًا محدداً ثابتًا إلى كونها بؤرة من الاحتمالات، والخروج بالمفردة اللغوية من كونها علامة ثابتة الدلالة، قاموسيتها، إلى كونها طاقة إيحائية وبؤرة دلالية تشع فى جسد النص بإمكانات متعددة، مشربة إياه بهذه التعددية، وخالقة حول نفسها شبكة من الترابطات والدلالات التى لا يمكن أن تقلص إلى الدلالة القاموسية الواحدة. وسأكتفى هنا بمناقشة نماذج ثلاثة لهذه الظاهرة؛ لأنها تلقت قدراً معقولاً من الاهتمام فى الدراسات النقدية.

إن تناول أدونيس، مثلاً، للفظة «الجرح» واستخدامها فى عدد كبير من قصائده، يحيل هذه اللفظة إلى متخلل جذرى (motif) فى عمله يضيء بأبعاد دلالية غنية؛ وفى القصيدة التالية يتحقق ما أصفه بشكل جلى:

الجرح

١ ـ

«الورق النائم تحت الريحْ
سفينة للجرحْ
والزمن الهالك مجد الجرحْ
والشجر الطالع فى أهدابنا
بحيرة للجرحْ.

والجرح فى الجسورْ
حين يطول القبرْ
حين يطول الصبرْ
بين حوافى حبّنا وموتنا، والجرحْ
إيماءةٌ، والجرح فى العبورْ».

٢ ـ

«للغة المخنوقة الأجراسْ
أمنح صوت الجرحْ

للحجر المقبل من بعيدْ
للعالم اليابس لليباسْ
للزمن المحمول فى نقالة الجليدْ
أشعل نار الجرح؛

وحينما يحترق التاريخ فى ثيابى
وتنبت الأظافر الزرقاء فى كتابى
وحينما أصيح بالنهار -
من أنتَ، من يرميك فى دفاترى
فى أرضىَ البتول؟
ألمح فى دفاترى فى أرضى البتول
عينين من غبار
أسمع من يقولْ:
«أنا هو الجرح الذى يصيرْ
يكبر فى تاريخك الصغيرْ»(٧).

فالجرح فى هذا النص ذو دلالة مختلفة، من جهة، وأكثر شمولية وجوهرية، من جهة أخرى، من دلالة «الجرح» اللغوية - القاموسية أو دلالته فى الموروث الشعرى؛ حيث يستعمل فى صيغتى «الجرح الفيزيائى» و «الجرح اللامادى، المعنوى = جرح الكبرياء»، لكنه يظل فى كلتا الصيغتين محدود الدلالة، محددها، واحدها.

أما فى قصيدة أدونيس، فإن الجرح لامحدود، غير محدد الدلالة، ويتجاوز المجال الفيزيائى الضيق ليشكل عالمًا كليًا، كما يجسده القول: «الورق النائم تحت الريح/ سفينة للجرح... والشجر الطالع من أهدابنا/ بحيرة للجرح»؛ بل كما تجسده بنية النص الكلية. ويرتفع الجرح، بهذه الطريقة، إلى مستوى الرمز الذى يستقى مقومات تشكله من تعامل الشاعر الفرد مع المفهوم - اللغة، من جهة، والبنية الثقافية - الاجتماعية الكلية، كما تتجلى فى تمثل الشاعر الفرد لها من خلال ما أسميته «البنية المعرفية» المتشكلة لديه من جهة أخرى. وليس أدلّ على حدوث هذه النقلة، أو التحول، فى طبيعة الجرح ودلالاته من شيئين؛ أحدهما استخدام أدونيس له بوفرة فى النصوص التى يكتبها فى المرحلة التاريخية التى ينتج فيها النص المناقش، وثانيهما استمرار الجرح مكوّنًا من مكونات اللغة الشعرية، والعالم التصورى - التخيلى، لدى أدونيس، على مدى زمنى واسع، يستمر حتى آخر مجموعاته الشعرية متمتعًا بالحقل الدلالى ذاته، وآلية الفعل السيميائية ذاتها. وسيفى بالغرض أن أمثّل على هذه الاستمرارية بالنصين التاليين اللذين نشرا عام ١٩٨٥:

(أ) ١ - «سائرون إليه، -
وطنًا يتوهج بين الجراحِ
من (الجراح مصابيحنا)

سائرون إليه
عاشقين، سكارى إليه
نتعرى، نقلّب أحشاءنا...»
من «هذا ما كتبه محمد بن عيسى الصيدانى قبل موته»(٨).

٢ - نهر الجرح فيضٌ،
، كل ضفافه
أذرع من ضياء.
والسماء التى تتمرأى
في تجاعيده، غصونٌ -
قصب ناحل يتموّج فى ضفتيهْ
وأنا نايها
أتجدّد فى مائه
وأسافر منه إليه».
من (المصدر السابق)

(ب) «أغنية إلى المعنى»
«ليس هذا زمان البداءِ ولا آخر الأزمنهْ
إنه نهر الجرح يدفق من صدر آدم، -
معناه يوغل فى الأرض،
والشمس صورته المعلنهْ»(٩).

٥ ـ ١

وتتمثل عملية تكسير الدلالة الواحدة المستقرة، وتفجير دلالات جديدة للفظة المفردة، فى استخدام اللفظة فى سياقات جديدة تمامًا لم يكن مألوفًا أن تستخدم فيها فى التراث اللغوى عامة، أو التراث الشعرى بشكل خاص، ثم فى التجاوز باللفظة من حدود شبكة للعلاقات ممكنة (وإن لم تكن مألوفة دائمًا فى الاستخدام الشعرى) إلى خلق شبكة للعلاقات بينها وبين غيرها من الألفاظ، تكاد تكون أدخل أحيانًا، فى إطار اللاممكن أو اللامعقول، وأدخل أحيانًا فى إطار المتناقض.

وتتحول اللغة الشعرية بهذه الصورة إلى لغة للتضاد أو المفارقة الضدية، وهى إحدى السمات الأكثر تناميًا فى قصيدة الحداثة، خلال العشرين سنة الماضية[١٠].

حين يقول أنسى الحاج، مثلاً، فى قصيدة تمجد الحب وتكتنه مقدرته على تغيير العالم وخلق قيم ومواقف إنسانية جديدة:

«حيث هناك وسط كل شئ
غصن حبنا
يورق الغابات والأنهار
يورق السعادة
يورق الحرية
يورق زهر الخبز
يورق خبز الزهر
وغصن حبنا إليك
يحمل يا الله
من قاع النهر الجريح
يحمل العالم
ثمرةً
مغتسلة بشوك التوبة
يحمله بفرح إليك
والنهر ضحكة
ولونها وردة»[١١].

فإنه لا يمنح اللفظة أبعاداً جديدة حين يستخدم «يورق» فعلاً متعديًا فقط، أو حين يتحدث عن «لون الضحكة» بلغة استعارية طازجة، بل إنه ليتجاوز باللغة مجال المألوف المستقر، بالطريقة التى وصفتها قبل قليل، حين يتحدث عن «زهر الخبز» و «خبز الزهر». وإذا كان «خبز الزهر» قابلاً للتصور، فإن «زهر الخبز» يدخل فى مجال لغة اللاممكن. بيد أن أكثر عبارات المقطع تجسيداً للعملية التى أحاول بلورتها هى الجملة «يحمل العالم/ ثمرة/مغتسلة بشوك التوبة». فأن يكون العالم ثمرة يحملها غصن الحب أمر يدخل فى نطاق اللغة الاستعارية، قابل للتحديد والتصور؛ لكن أن تكون الثمرة (حتى لو لم تكن العالم، بل ثمرة حقيقية تمامًا) «مغتسلة بشوك التوبة»، فإنه مما يخرج فعل «الاغتسال» عن دلالاته المألوفة وسياقاته المعتادة ويقحمه فى سياق جديد ليس من السهل تحديد دلالته فيه. ثم إن كون الثمرة مغتسلة «بشوك التوبة» لمما يرفع تشابك التصورات، وتعقيد العلاقات بين الأشياء إلى درجة عالية جداً. فالاغتسال يكون، عمليًا وعادةً، فى إطار الممكن اغتسالاً بمادة سائلة أو سيالة (ماء أو غيره)، لكنه هنا اغتسال بالشوك، والشوك لا يغتسل به. كما أن التوبة قد تسبب شعوراً بالألم يسوّغ نسبة الشوك إليها؛ لكن أن يكون الاغتسال بشوك التوبة تعبيراً عن «نضج الثمرة» أو «جودتها» و «طيبها»، أو أية حالة مشابهة، فمما يدخل فى إطار تعدد الدلالة والخروج بها من سياق المحدد إلى اللامحدد، الواحد إلى المتعدد، واليقين إلى اللايقين.

٥ ـ ٢

ومثلما تغتسل ثمرة أنسى الحاج بشوك التوبة يغتسل عالم عبد العزيز المقالح بما لا يرتبط عادة بالاغتسال أو يستخدم فعليًا وعمليًا مادة للاغتسال. ويتم ذلك فى سياق يبدو فيه الاغتسال النقيض المباشر للواقع الذى ترصده القصيدة:

«كيف لى أن أحادث سيدة الضوءِ
أن أتقى ساعة الضجر المرِّ
أن أبدأ الاتجاه المعاكس للحزنِ
أن أستعين بلؤلؤة القلبِ

لا شئ... مغسولة بالتراب العتيق طريقى
ومغسولة بالغياب»(١٢).

إن وظيفة الاغتسال هى، فى الواقع الفعلى والتراث اللغوى، أن تزيل ما يتراكم على الشئ أو يداخله من أجسام غريبة عليه بينها، بل أهمها، التراب والغبار. ويؤدى الغسل وظيفة إيجابية: خلق الإحساس بالنظافة والبهجة والنشاط والحيوية والوضوح. والطريق المغسولة، فى الواقع والاستخدام اللغوى، هى الطريق التى يسقط عليها الماء فيزيل عنها الغبار والتراب. غير أنّ النص يقحم فعل الاغتسال فى سياق مضادٍّ تمامًا تصبح فيه الطريق مغسولة بالتراب العتيق (وهو المادة التى تغسل منها الطريق عادة) فى سياق يمثل فيه وجود التراب فى الطريق وظيفة سلبية*. وحين يستمر النص ليصف الطريق بأنها أيضًا «مغسولة بالغياب» فإن شبكة العلاقات الناشئة بين المادتين اللتين غسلت كل منهما الطريق؛ أى التراب والغياب، تبلغ درجة عالية جداً من التعقيد والتشابك والالتباس. إذ إن الغياب مرتبط بالتراب فى سياق آخر هو الموت. وكل ذلك مما يعمق آلية الخروج من الواحد إلى المتعدد، من اليقين إلى الاحتمال، ومن المحدود إلى اللامحدود.

٥ ـ ٣

وتزداد هذه الدلالات بروزاً، وتكتسب درجةً أعلى من الأهمية، حين نلحظ أن نصًا آخر للشاعر يستخدم فعل الاغتسال والصفة «مغسولة» فى إطار المألوف الممكن؛ إذ إن الخروج على المألوف الممكن فى نص لشاعر يلجأ إلى المألوف الممكن فى مكان آخر يؤدى إلى نتوء الظاهرة وبروزها، ويبعث على تركيز الانتباه على النص المعين الذى تم فيه الخروج وعلى محاولة اكتشاف دلالاته(١٣):

«السحابة بيضاء،
والقمم المأربية مغسولةٌ
أى كنز من الضوء
هذا الذى ترتديه السموات والأرض؟»(١٤).

فالصفة «مغسولة» هنا مما يتم فى إطار الممكن: القمم مغسولة بالمطر، لأن السحابة الآن بيضاء بعد أن أفرغت ثقلها من المطر الذى كان يمنحها السواد؛ أو «القمم المأربية مغسولة بالضوء»، واستخدام «مغسولة» هنا مما يتشكل فى إطار الممكن (الضوء كالماء يتظف ويزيل ويغسل حتى لو لم يكن مما تشكل فعلاً فى الموروث اللغوى أو الشعرى، لأنه مرتبط بعمق بإزالة الظلام الذى يرتبط بدوره بما يمكن للإنسان أن يريد الاغتسال منه).

٥ ـ ٤

وقد تتطور عملية كسر الدلالة المألوفة ـ الموروثة ـ وشحن الكلمات بدلالات جديدة إلى درجة تصبح معها الدلالات الجديدة، والاستخدام الجديد، هو الأكثر شيوعاً وألفة، بحيث يقترب من إعطاء الكلمة مألوفية على مستوى أعلى هو المستوى الطارئ الذى تبرز عليه. وبين الأمثلة الأكثر حضوراً على هذه العملية استخدام الفعلين «أقرأ» أو «أكتب» فى قصيدة الحداثة.

إن مراجعة دقيقة لديوان عبد العزيز المقالح (أوراق الجسد العائد من الموت) تكشف أنه يندر أن يستخدم فعلى القراءة والكتابة فى سياقهما العادى المألوف ـ أى قراءة نص مكتوب، أو كتابة نص مسموع مثلاً ـ، وأنه غالبًا ما يستخدمهما فى سياقات جديدة تماماً، يكتسبان فيها دلالات مختلفة عن دلالاتهما المألوفة:

وهذه بعض النماذج:

«حين كان الصباح يداعب أجفان نافذةٍ
ويغنى مفاتنها
لم يكن يقرأ الشرخ فى جفنها
يتأمل وجه النهار الذى عاد مكتئبًا
والعناكب تقرأ صوت الغراب»(١٥).

«إن النساء اللواتى تطوّعن للحب
يحملن آنية من دم الفجر
...
...

* القذارة، الصعوبة، البؤس، فقدان الحيوية، التعب... إلخ. ومن هنا يكون دور اغتسال الطريق بالتراب العتيق مضاداً ومناقضا تماما للاغتسال فى التجربة الإنسانية العادية، فهو اغتسال معمق للإحساس بالأسى وليس نافيا له.

«ويكتبن فوق تلال المرافئ أضرحة
وقبورا»(١٦).

«وشربنا نبيذ الأحاديث، تكتبنا
وتحاورنا قُبَلٌ ومواعيد...»(١٧).

«يكتبنى دمى...»(١٨).

«تكتب الدماء اللحظة ـ العصر
يسجل الزمان
يقرأ العالم فى التراب ساعة الوداع
تحفظ الآفات ما يكتبه دمى»(١٩).

«فى الخلاء المواجه للقبر
تجلس سيدة هى مصر...
تقرأ وجه حصان يسافر فى الحلم»(٢٠).

«أظمأ إن هجرتنى القصائد
تقرؤنى فى النهار الرياح
ويقرؤنى فى المساء البكاء»(٢١).

«ويقرأ آخر حزنى عليه»(٢٢).

«أوهمتْ شجر القلب أنَّا حبيبان
أن أصابعها تتلمَّس صوتى على البعد
تقرأنى فى الخيال»(٢٣).

«شارع واحد ظل يغمرنى بالضياء الملون
يقرأنى»(٢٤).

«للصديق الذى...
أقرأ فى وجهه أمسنا
واخضرار طفولة أيامنا»(٢٥)

«تأملت لون أصابعها
وقرأت شبابى القديم
على ضوئها»(٢٦).

ومن الجلى أن «أقرأ» و «أكتب»، فى هذه النماذج، توسع مدى استخدام الفعلين وتصل به آفاقًا لا مثال لها فى التراث اللغوى أو الشعرى (إلا أن يكون ذلك فى لغة التصوف، وهى نقطة بحاجة إلى بحث). ومن الدال أن الفعلين يستخدمان بوفرة لافتة تمامًا بالقياس إلى استخدامهما فى النصوص الشعرية السابقة، لكن الأبعد دلالة هو أنهما، رغم هذه الوفرة فى نصوص المقالح، لا يردان مستخدمين بالطريقة المألوفة، أو بصورة قريبة منها، إلا فى مواقع أربعة؛ منها ثلاثة جلية، هى:

«ويقرأ آخر سفرٍ في تلمود العهد المفتوح»(٢٧).

«وأقرأ فى وجهه آخر الكلمات»(٢٨).

«أكتب بالخط الكوفى مرثية»(٢٩).

وموقع ملتبس، هو:

«ثم يكتب...
كالبحر أغنية للحدود»(٣٠).

٦ـ التعددية والتسمية

لقد بلغ النزوع إلى التعددية فى الثقافة العربية المعاصرة حدا من القوة جعل الشعر يرفض النمطية، والصيغة الموروثة الجاهزة الجماعية، رفضًا حادًا. وقد تمثل رفض النمطية فى واحد من أكثر تجلياته عمقًا وجوهرية هو رفض العلاقة الاصطلاحية الجاهزة بين الدال والمدلول. والعلاقة الاصطلاحية بين الدال والمدلول هى بطبيعتها علاقة

جماعية، نمطية، وبالتالى تجسد مطلق للوحدانية لأنها تنفى أى إمكان للتمايز الذى قد ينتجه الفرد أو تعدد الأفراد فى المجتمع اللغوى. والشرط الوجودى لكون الدال دالاً، كما يقرر سوسير وعلماء اللسانيات والسيميائيات، هو أن يكون متعارفاً عليه ومفهوماً جماعيًا. إن لفظة «شجرة» لا تعنى إلا لأنها مصطلح اتفقت الجماعة على أن تعتبره دالا على الموجود الشئ (الشجرة). ومن هنا فإن أى فعل للتسمية هو فعل جماعى، وإذا كان فرديا فلا دلالة (اصطلاحية) له. ولأنه كذلك، فهو، كما قلت، تجسيد لوحدانية الرؤية، والتحديد، والفهم، والتصور، والفعل.

من هذا المنظور، فإن إعادة التسمية هى فعل ثورى جذريا، هى رفض للجماعة، وللوحدانية، وللقيم المتشكلة الثابتة، وتأكيد باهر للتمايز، والتعدد، والفردية. ومعاينةً من هذه الوجهة، تبدو الظاهرة التى أناقشها الآن باهرة تماماً أولاً، لكنها تبدو دالة عميقة الدلالة، ثانياً. وهى ظاهرة إعادة تسمية أشياء العالم فى القصيدة المعاصرة. والظاهرة حديثة العهد، ولاتزال ضيقة المدى لكنها تتسع وتنتشر تدريجيا وتصبح مشتركة بين عدد من الشعراء الذين كانوا فى مراحل أولى من عملهم يصدرون عن رؤية مركزية محددة للعالم. وهى تبدأ، بقدر ما استطعت أن أصل فى رصدها، مع أدونيس ثم تظهر لدى محمود درويش وعبد العزيز المقالح بشكل خاص، وفى قصائد لهذا الكاتب أيضًا. أما ظهورها فى شعر أدونيس فقد كنت ناقشته فى بحث باللغة الإنجليزية نشر عام ١٩٧٦م، وبدت لى الظاهرة فيه تجسيداً لنزوع أدونيس إلى إعادة خلق العالم وإعادة تكوينه بعد اكتمال دائرة الرؤيا الشعرية فى أعماله بصدور (مفرد بصيغة الجمع). وأقتبس فى هذا البحث العبارة الختامية(٣١):

«عندما خلق الله آدم، تبعًا للنص القرآنى، علّمه الأسماء كلها. وإن أدونيس ليبدأ من النقطة ذاتها تمامًا: نقطة الخلق الأول الأصلى، ويبدأ بطريقة عميقة الدلالة هى إعادة تسمية كل شئ مغيرا، هكذا، العلاقات القائمة بين عناصر الكون، خالقًا كونًا جديداً... وفى الواقع أن قصيدته الجديدة هذه تتألف من بدايات على نقاط مختلفة من التجربة، من الوجود، من الأشياء. هوذا أدونيس يعيد تسمية الأشياء ويخلق بداياته:

«سمّينا شجر الزيتون عليًا

والشارع فاتحة للشمس،

الريح جواز مرور

والعصفور طريقا...»(٣٢).

بيد أن تطوّر الظاهرة خلال السنوات الأخيرة يسمح الآن بمحاولة فهمهما، لا فى إطار الرؤيا الفردية، بل بوصفها مكوناً من مكونات «بنية معرفية» فى طريقها إلى التشكل تنتمى إلى البنية الثقافية فى وجودها الكلى. وهى تبدو فى بعض تجلياتها تعبيراً واعيًا عن إشكال أساسى فى الشعر الحديث هو إشكال اللغة الموروثة والنزوع إلى تجاوزها من حيث هى لغة للجماعة تورث صورة العالم، والبنية الفكرية، التى تحملها للفرد فى لجة حياته الراهنة.

وأرجو أن تغفر لى الإشارة فى هذا السياق إلى قصيدة لى نشرت أولاً فى مواقف عام ١٩٧١م، ثم ظهرت فى مجموعة (بكائيّات من مراثى إرميا)، وإنما أسمح لنفسى بهذه الإشارة الشخصية لأن تجلى إعادة التسمية هنا هو أقرب التجليات إلى بلورة المبدأ النظرى الذى يتبطن هذا النمط من أنماط إعادة التسمية. وسأناقش أنماطها الأخرى بالإشارة إلى قصائد لشعراء آخرين.

فى المقطع التالى:

«أنتخب الوردة وأبنى عليها مملكتى

أفتح كُوىً فى السنبلة وأطلُّ منها على الموت

وأقرأ الرايات المسافرة فى غيمة فوق حدودى

أخلق اللغة بالصمت

وأنفذ إلى فجر الكلمات الجديدة، اللغة الجديدة كالنهر

تطرى على شفتىَّ مثل البرَدَ مثل الزنبق مثل الدم

أفصل بين الحرف والحرف، بين الكلمة والكلمة،

أقلب الجُمَلَ كالرؤوس

أتركها بلا بناء، مبعثرة مثل كابات التنس

أخلق اللغة الجديدة، العالم الجديد، الأشياء الجديدة

وأتغرّب بينها جرسًا أبيض كالميلاد

لعلها أن تفيض كالأنهار البيضاء

في الرؤوس الراكدة، في الصور المتخشبة لعالم

يتناسل في الدم كالحبال».

تستعر شهوة لتفكيك اللغة مجسدة شهوة لتفكيك العالم، ولابتكار منابع جديدة للصور والأسماء والعلاقات. غير أن المقطع التالي يكشف أن تحجر الاسم في الشئ هو التجسيد الأسمى لتحجر العالم القائم، كما هو في روح القبيلة:

«لم تزل لغة القبيلة

وسماء حدود القبيلة

وحدود صحارى القبيلة

لم تزل صورة الموت والخلق فوق رمال القبيلة

لغةَ الصامتين هنا

لغة الهادرين هنا

لغةَ الموتى والأحياء

لغة الراكض خلف قطار والسارى فى عرض الصحراء

مازالت أسماءُ الأشياء

أسماءَ الأشياء»(٣٣).

أما النمط الثالث لإعادة التسمية فهو ما يبرز لدى محمود درويش؛ وهنا لا تبدو إعادة التسمية تعبيراً عن موقف واضح من اللغة ذاتها فى سياق الصراع بين الفردية والتراث المتراكم المورّث للعالم القديم، بقدر ما تبدو تجسيداً لحميمية الوشائج التى تشد الإنسان إلى العالم وتدفعه، تعبيراً عن هذا الالتصاق به، إلى منحه أسماءه الخاصة به، تماماً كما يولع الطفل بامتلاك الأشياء فى العالم، عن طريق منحها أسماء لا تملكها إلا فى قاموسه الخاص العاطفى. إن إعادة التسمية، هنا، فعل مشبوب انفعالياً بالدرجة الأولى، وفعل ابتكار لعالم طازج طرى غير مألوف، بالدرجة الثانية. وذلك كله سر من أسرار السحر الخاص الذى يفوح من استخدام الأسماء، والتسمية، وإعادة التسمية فى شعر محمود درويش المتأخر، بشكل خاص. وكل من التسمية وإعادة التسمية هما، جوهريًا، تحقق لآلية الخروج من الواحد إلى المتعدد، من المحدود إلى اللامحدود، من المفروض القسرى إلى آماد الحرية الرحبة، ومن الجماعى الموحّد إلى الفردى المتعدّد. ذلك أن كل فعل تسمية جديد يضيف وجوداً جديداً، على مستوى العلامة اللغوية نفسها وعلى مستوى العلاقة مع العالم كذلك. كما أنه يؤكد حضور ذات جديدة أخرى فى العالم وفاعلية هذه الذات. وهكذا يسهم جذرياً فى نقل الوجود من صورة واحدة إلى صور متعددة، وفى إبراز نصاعة حضور ذوات متعددة فى العالم وفاعلية هذا الحضور فى اللحظة نفسها.

وسأكتفى بعدد من النماذج السريعة لاستخدام الاسم والتسمية وإعادة التسمية فى شعر درويش، مشيراً إلى أن كل قصيدة من قصائده تقريبًا، فى مرحلته المتأخرة، يرد فيها مثل هذا الاستخدام:

«هل خُلِقنا أحدْ

لنسمّى كل عصفور بلَدْ

ونسمى كل أرض، خارج الجرح، زبد؟»(٣٤).

ـ «أكنت تغنى كثيرًا لها؟

من هى؟

ـ سمّها ما تشاء: النساء، المرايا، الكلام، البلاد، اتحاد العصافير فى القمح، الخلايا، وأوّل موج تشرّد فى البرّ...»(٣٥).

«لأسرق قلبى المعلّق فوق النخيل

لأسرق أسماء أمى

وأذكر بغداد قبل الرحيل»(٣٦).

«أمشى سريعًا فى بلاد تسرق الأسماء منى»(٣٧).

- ٧

تتمثل حركة الانتقال من الواحد إلى المتعدد، ومن اليقيني إلى الاحتمالي، في تكوين الصورة في الشعر الحديث. لقد غلب على الصورة في الشعر القديم، ولدى شعراء مرحلة الإحياء، التركيز على إبراز معنى، أو إضاءة موجود حسي (أو مجرد - وذلك قليل) في جزئية منه، عن طريق ربطه بموجود آخر. وكان ثمة إمكان دائمًا لتحديد العلاقة التي تقوم بين الموجودين والتي تسمح بربطهما: هكذا يكون ليل امرئ القيس كموج البحر، أو يكون شعر حبيبته كعنقود معثكل، بسبب وجود صفات مشتركة (حسيّة عادة)، وقابلة للإدراك والتحديد بين الليل والموج، والشعر والعنقود. ولم يخرج على هذا النمط من التصور إلا عدد قليل من الشعراء، في نصوص بعينها، بينهم سابقون لأبي تمام ثم هذا الشاعر الفذّ، وبعض شعراء الصوفية، ثمّ أصحاب النفس الرومانسي - بدءًا من جبران خليل جبران - الذين أخذت تغيرات نوعية، لكنها محدودة، تبزغ في شعرهم.

أما في شعر الحداثة، فقد أصبحت الصورة طاقة احتمالية لا تسمي الشيء بل تحيطه بعالم غني من الإيحاءات وتجعله في الوقت نفسه مصدرًا لشبكة من الإيحاءات. وأصبحت الصورة خلقًا لحالة شعورية أو جمالية، بدلاً من كونها تسمية «تخصيصية» لعلاقة مشابهة بارزة. وبهذه الطبيعة، تغدو الصورة عصية على التحليل ضمن معطيات البلاغة التقليدية وتستدعي كتابة شعريات جديدة (poetics) لوصفها. وقد حاولت مثل هذا الوصف في (جدلية الخفاء والتجلي)(٣٨) وفي دراسة للشعرية ظهرت حديثًا(٣٩)، ضمن تصور جديد أسميته مفهوم «الفجوة: مسافة التوتر». ولذلك سأكتفي هنا بالتمثيل السريع محيلاً القارئ إلى دراسات لي، حول الصورة، في سياقات أكثر ملاءمة وتخصصًا بالموضوع(٤٠).

لنتأمل، مثلاً، الصور التالية لأدونيس:

- ١

«الفضاء مدىً يتضاءل، نافذة تتناءى
والنهار خيوطٌ
تتقطع في رئتيَّ وترفو المساءَ
صخرة تحت رأسي، -
كل ما قلته عن حياتي وعن موتها
يتكرَّر في صمتها»(٤١).

- ٢

«هكذا أتجرأ أن أعشق الندى
وأغنيه، - يجري كأن السَحَرْ
ضفتاهُ
ويفضُ حقائبه كالرسائل بين غصون الشَجَرْ»(٤٢).

- ٣

«وأنا الآن طفل كأن القمر
جرسٌ في خطاي/ بلا دهشة أقولْ
لي هوايَ ولي سكرةٌ لا تزولْ
والحروف نساءٌ توشوشني ما تحبُ وأمنحها شطحاتي
ونقيًا من الوهم أجهر هذي حياتي
شرَرٌ وخيول من الضوء تُقلت عربات الصور»(٤٣).

- ٤

«كان لي أن أشاهد صدر السماءْ
حين فكَّ الجميل المحجَّب أزرارها
ورمى ثوبها غطاء
لسرير اللقاء»(٤٤).

- ٥

«لم تمت أمه:
شعرها أبيض، لكن هذا اللهيب الذي
يتناسل في بيتها
يتناسل في شعرها -
أدخلتني من أول
عبر هذا اللهيب وعبر الرمادْ
في بهاء السوادْ»(٤٥).

«بصخب يتقدّم الفجر
يدان تفتحان كتاب الوقت
والشمس تقلّب صفحاته»(٤٦).

«الموج قيثار

أوتارهُ الشواطئ»[٤٧].

«يتقدّم الزمن

على عكّاز من عظام الموتى

شفرة الأرق

تحزّ عنق الليل.

جماجم تسكب الدماء

وجماجم تسكر وتهذي:

هل تتَّسخ النار ـ

هل يحدودب الهواء؟

الدخان غيوم

للغيوم شكل الرؤوس.

حروف من السماء

تنطبع أشلاء على الأرض»[٤٨].

في هذه التكوينات الصورية، التي يحفل شعر أدونيس بها بحيث يكاد يكتسب امتيازه الإبداعي من الأبعاد التي تضفيها على النص الشعري لديه، تتمثل الخصائص الفنية للصورة في قصيدة الحداثة ببعض من أكثر أبعادها جلاءً، وثراء، وأهمية. ومع أن غرضي الآن ليس تقديم دراسة تطورية للصورة في قصيدة الحداثة، فقد يكون مجدياً أن أشير إلى أن مقارنة هذه الصور بنماذج من شعر أدونيس المبكر تكفي للتدليل على التحوّل الجوهري الذي طرأ على لغة الشعر، وتكوين الصورة الشعرية، وفاعلية الخيال الخلاق نفسه بين ١٩٥٠ و ١٩٨٨ (تاريخ نشر آخر القصائد التي تنتمي إليها النماذج المقتبسة من أدونيس). وعلى الصعيد المحدد الذي تتم عليه دراستي الحاضرة، وهو الحركة من الوحدانية إلى التعدد، ومن المحدودية إلى اللامحدودية، ومن البساطة إلى التشابك والتعقيد... إلخ، تمثل هذه النماذج أيضاً تحققات غنية متميزة للمبدأ الذي يتخلل الحركة التي أشرت إليها. ولعل مناقشة سريعة للنموذجين (٣) و (٥) أن تكفي لبلورة المفهوم الذي أسعى إلى بلورته.

في (٣) تتجه حركة النص بأكمله (وهو نص طويل) إلى التجمع في بؤرة من الكثافة الدلالية نادرة المثال، هي الصورة:

«ونقيًا من الوهم أجهر هذي حياتي

شَـرَرٌ وخيـول من الضوء تفلت من عربات الصور».

وتكاد شفافية هذه الصورة، وانسيابية الخطوط التي ترسمها أن تصلها بعالم نوراني تتلاشى فيه الحدود القائمة بين الأشياء، ولا يتجلى فيه إلا ما هو بكر، مبتكر، طريٌ. ويكاد الخيال أن يعجز عن الإمساك بصورة هذه «الخيول من الضوء» ورسم خطوط تكوينها، وتحويلها إلى وجود مرئي، خصوصًا أنها تنبثق مقترنة بالشرر وفي حالة انفلات من العربات، ولا يكاد يبقى من آثار الخيال المألوف، أو العالم الموروث كله، سوى هذا الترابط التجاوري الذي يؤدي إلى ظهور «العربات»، حين تظهر «الخيول». فاقتران الخيول بالعربات ينتمي إلى العالم المألوف واقعيًا، وتصوريًا، ولغويًا. غير أن الصورة تكسر المألوفية وتخفف من وقعها بنسبة العربات إلى الصور. فالخيول لا تفلت من عربات عادية، بل من عربات الصور التي تنتمي إلى العالم الطري الجديد المبتكر، ثرّ الدلالات، الذي لا يكتسب وجوداً وتحققًا إلا في النص المبدع. كما أن المألوفية والعادية تكادان تبلغان درجة التلاشي في تحويل الخيول إلى «خيول من الضوء».

وتولِّد الصورة أسئلة لا تجيب عنها؛ ومع أنها تأتي تحديداً جازمًا للحياة، بلهجة تقريرية، وبتأكيد لانتفاء الوهم في هذا التحديد انتفاءً كاملاً، فإنها لا تقدم أجوبة أو تعطي تحديداً بالطريقة المألوفة في الكتابة الشعرية أو النثرية. وهي، فيما تقول إنها تحدّد الحياة وتحدّها، وفيما تنفي الوهم، تقدّم الحياة في صورة عصيّة على التحديد، تنتمي إلى عالم اللامحدود، وتمثل ذروة من ذرى (الوهم) الخيال الخلاق في انفلاته وتجاوزه كل أشكال التحديد والمحدودية والوحدانية، بل تجاوزه أيضًا لكل الأشكال المادية ـ وهي أكثر أشكال الواقع قابلية للتحديد وامتلاكًا للمحدودية ووحدانية البعد. وحين تستخدم الصورة مكونات مادية بطبيعتها (الخيول، العربات) فإنها، كما أشرت قبل قليل، سرعان ما تجرِّدها من محدوديتها وحدودها ووحدانيتها وتطلقها في عالم أثيري تقريبًا، تفقد فيه ماديتها وتتحول إلى جواهر نورانية أو تخيّلية شبه خالصة (خيول من الضوء، عربات الصور). وفي كل

ذلك تكتسب الصورة طبيعة تعددية، احتمالية تمثل الطرف المضاد للصورة التى ترسّخ وحدانية البعد والدلالة.

أما فى (٥)، فإن الصورة تفعل بطريقة أخرى. إذ إنها تقوم أصلاً على تناول المألوف، العادى، ذى الدلالة الراسخة الواحدة وتفجر فيه، بإعادة قراءته وتأويله ضمن سياق جديد كلى، دلالات مغايرة متعددة وتمنحه أبعاداً طرية غير مألوفة، وتكسر وحدانيته، ومحدوديته فى الوقت نفسه. ويتم ذلك كله عن طريق نمط من القراءة السيميائية تتجسد فى صورة عرّفها عبد القاهر الجرجانى بأنها «تعليل تخييلى»[٤٩]، وعرفها الشعر الإنجليزى فى القرن السابع عشر خاصة باسم الـ «conceit»[٥٠]، ووصلت حداً من الانتشار يتطلب دراسة مستقلة لتحديده فى شعر البديع العباسى وفى شعر المراحل التالية له أيضاً.

فالشيب راسخ فى دلالته وحيدة البعد على مرور الزمن وتأثير فاعليته المدمرة على الإنسان: الشيخوخة ـ الموت! اندثار الحيوية وطاقة الخلق والصراع والإبداع. والشيب أبيض (ـ رمادى؟). وثمة قدر ضخم من التعامل الشعرى مع الشيب فى الموروث الشعرى العربى. كما أن ثمة قدراً لا بأس به من قراءة الشيب قراءة جديدة مغايرة تنضوى تحته قراءة أبى تمام مثلاً:

«ولا يروّعك إيماض القتير به
فإن ذاك ابتسام الرأى والأدب»[٥١].

وحين يتناول أدونيس شيب الأم، فإنه مواجه، ككل شاعر يتناوله، بهذا التكوين النصى ـ التصورى الضخم كله. وهو يختار أن يعيد القراءة بلغة مغايرة لكلا طرفى الموروث، وإن كانت أقرب إلى الطرف الثانى منه، أقصد القراءة المؤوّلة المتمثلة فى بيت أبى تمام. هكذا يبدأ نص أدونيس بنفى العلاقة الراسخة بين الشيب والموت: «لم تمت أمه». وبعد أن نفى الدلالة الموروثة الراسخة يغدو بحاجة إلى أن يقدم قراءته الجديدة للشيب (أوالعكس: وهو أنه يسعى إلى تقديم قراءة جديدة، لذلك يبدأ بنفى الدلالة الراسخة ـ لكن هذه النقطة ليست ما أنا معنى به الآن). فهو يقرُّ من الشيب لونه فقط «شعرها أبيض»، لكن ما سوى ذلك؛ أى سيميائيات الشيب ـ البياض، يخضع لعملية تصورية ـ تأويلية تشكل قراءات تأويلية سابقة خلفيتها التصورية ـ اللغوية (فى ما يقترب من وجه من وجوه التداخل النصى أو التناصّ intertextuality). وتبدأ القراءة الجديدة بالتشكل مع تحويل البياض إلى «لهيب» أولاً (فى تداخل نصّى مع الآية القرآنية «واشتعل الرأس شيبًا»). ثم تعاين عملية انتشار اللهيب بوصفها «تناسلاً»، إذ إن التناسل يوازى الانتشار. ومع اكتمال هذه الرؤية الجديدة، يكتسب التناسل بعدين؛ الانتشار فى الشّعر (للوّن فقط)، والانتشار فى البيت (من حيث إن التناسل تجسيد لطاقة الخلق والعطاء وقوة الجسد وحيويته وخصبه). أى أن التناسل يصبح ذا دلالتين مختلفتين، تجمعهما نقطة ارتباط شكلية واهية. هكذا تقرأ حياة الأم، لا موتها، فى صورة البياض؛ وتقرأ حياتها كتاباً من الحيوية والخصب والاندفاع والقوة والخلق، حتى فى أكثر مسارب الحياة قسوة وظلامًا وفقراً وبؤسًا، وهى المسارب التى تتجلى فى صورة «الرماد». وتستمر هذه القراءة من منظور حياة الأنا: لقد أدخلتنى هذه الأم، بهذا الاندفاع المتفجر للهيب فى روحها وجسدها منذ بدء الحياة فى حركة حيويتها الخلاقة، فى اللهيب ذاته، وفى أنفاق الرماد المظلمة. ودفعتنى ونقلتنى عبر هذا الرماد إلى روعة الشباب وبهائه. ويتجسد الشباب هذه اللحظة لونيًا أيضًا، كما تجلى الشيب والشيخوخة لونيًا: الشباب سواد، والشيب والشيخوخة بياض.

غير أن النص يستثير سياقات أخرى للرماد، مانحًا «عبر الرماد» تعددية فى الدلالة لا تملكها فى اقتصارها على «الرماد = الصعوبات والبؤس... إلخ». وأهم هذه السياقات المستثارة سياق يتكرر فى شعر أدونيس بوفرة دالة: هو تجسيد الرماد لمرحلة سابقة للبعث، وعودة الحياة مباشرة؛ حيث الرماد ليس انطفاءً كليًا وموتاً نهائيًا، بل هو الرماد الناتج من احتراق العنقاء شرطاً لانبعاث الطائر الجديد من رماده.

(قارن، مثلاً. «البعث والرماد» و «وقت بين الرماد والورد»). كذلك يبدو «بهاء السواد» مشعا بإيحاءات تخرج العبارة عن الدلالة الوحدانية التى خصصتها بها قبل قليل: «الشباب: الشعر الأسود». وفى ذلك كله نكتشف امتلاك الصورة لطاقات غنية تخرج بالنص الشعرى من قمع الدلالة الواحدة الراسخة إلى فضاء التشابك والاحتمالية والتعددية.

٨ ـ

بعد هذه المناقشة الموجزة لنماذج حديثة العهد من شعر أدونيس، أود أن أشير إلى فترة مبكرة نسبياً فى الشعر الحديث تبدأ فيها الحركة التى أقوم بمناقشتها فى هذا البحث من الوحدانية إلى التعددية، متجلية فى أشكال أقل شمولية من هذا الشكل الذى اتخذته فى الصور المدروسة. وسأناقش النماذج المختارة بحيث يكون لتسلسلها الزمنى دلالة ذات طبيعة تطورية، دون أن يكون غرضى الأول هو البحث عن خيوط التطور التاريخى. إذ إن جميع النماذج تنتمى أصلاً إلى مرحلة محدودة زمنياً تنطبق عليها الأطروحة النظرية التى أبلورها فى هذا البحث، بوصفها كلاً تاريخياً واحداً.

لنتأمل، الآن، هذه الصورة لخليل حاوى (التى ترد فى قصيدته «لعازر ١٩٦١»):

«غيّبينى فى بياضِ صامت الأمواجِ
فيضى يا ليالى الثلج والغربةِ
فيضى ياليالى

وامسحى ظلى وآثار نعالى،
امسحى برقًا أداريه،
أدارى حيّة تزهر فى جرحى وترغى
شرر الأسلاك فى صدغى
من صدغٍ لصدغٍ
امسحى الخصب الذى ينبت
فى السنبل أضراس الجراد
امسحيه ثمرًا من سمرة
الشمس على طعم الرماد
إمسحى الميت الذى ما برحت
تخضرُ فيه لحية، فخذ، وأمعاء تطول
جاعت الأرض إلى شلال أدغال
من الفرسان ـ فرسان المغول
هيكل يركع فى النار
تئن الكتب الصفراء تنحلُّ دخانًا
فى صداءات الخيول»(٥٢).

تحدث الصورة الماثلة فى البيت «امسحى الميت الذى ما برحت/ تخضرُ فيه لحية، فخذ، وأمعاء تطول» صدمة اكتشاف لا شك فيها. وتنبع الصدمة، أولاً، من نسبة الاخضرار إلى اللحية، والفخذ (والأمعاء أيضًا فى احتمال سأناقشه بعد قليل)، ومن «الحركة» ـ حركة النمو ـ للاخضرار فيهما، ثانياً. فاللحية لا تخضر إطلاقًا فى أى مرحلة من مراحل نموها، بل قد تكون سوداء أو حمراء مثلاً، ثم تصبح رمادية، فضية، بيضاء مع حركة الزمن. وصورة «اللحية تخضرّ» جديدة كل الجدة. ولا تستثير ترابطات أو دلالات موروثة مألوفة. بهذا المعنى لا تمتلك «اللحية تخضر» إلا طاقتها الموضعية الجديدة لكى تكتسب دلالة فهى إذن مستندة إلى سياقها استناداً مطلقًا. بيد أن الخضرة والاخضرار فى ذاتهما يملكان دلالات موروثة مألوفة. وتصب دلالاتهما فى مفهوم الخصب ونماء الحياة واليناعة والثراء الجمالى. نحن هنا إذن أمام عملية تصادم حقيقى بين الدلالة التاريخية الموروثة للكلمة والصورة، وبين الدلالة الموضعية الجديدة للكلمة التى تنشأ من عملية إقحام وإيلاج واقتران جديدة يقوم بها النص الشعرى للكلمة أو الصورة فى سياق جديد. والحصيلة الأولى لهذا التصادم هى نشوء تشابك دلالات يؤدى إلى التعددية الدلالية، ويكسر وحدانية الدلالة القائمة فى الكلمة، والصورة، تاريخياً.

كذلك تتمثل فى البيت والصورة تعددية دلالية على مستوى آخر نابع هذه المرة من التركيب النظمى (Syntax) للبيت. إذ إن ثمة قراءتين ممكنتين للبيت تنتج كل منهما شبكة دلالية متميزة. وتنتج القراءتان من إعادة كتابة البنية السطحية للبيت بطريقتين تبرزان بنيته العميقة؛ القراءة الأولى هى:

١ ـ «امسحى الميت الذى ما برحت تخضر فيه لحية، وتخضر فيه فخذ، وتخضر فيه أمعاء مستمرة فى التطاول».

والثانية:

٢ ـ «امسحى الميت الذى ما برحت تخضر فيه لحية وتخضر فيه فخذ وما برحت تطول فيه أمعاء».

القراءة الأولى تنتج فعلاً واحداً «تخضر» له ثلاثة فاعلين، هى: اللحية، والفخذ، والأمعاء. أما القراءة الثانية فإنها تنتج

فعلين هما: «تخضر»، و «تطول»، فاعل الأول «لحية» وفاعل الثانى «أمعاء».

وفى هذا كله ما فيه من نقل التعبير الشعرى من الدلالة الواحدة إلى تعددية الدلالة وتشابكها، بل من البنية الواحدة إلى تعددية فى البنية.

وحين نحاول تحديد الدلالة الموضعية الجديدة للصورة «تخضر لحية»، فإننا نكون أيضًا أمام سلسلة من العمليات التصورية التى تبرز قضية التعددية فى مقابل الوحدانية، إذ إن الدلالة الموروثة للكلمة «تخضر» واحدة ونتاج لعملية ترميزية واحدة: رؤية النبات الأخضر وقراءة الدلالة على الحياة والنمو فيه. أمّا الدلالة الموضعية الجديدة فإنها لا تنشأ إلا بعملية مزدوجة، فرعها الأول هو الدلالة الموروثة. وهى تنطلق من هذه الدلالة لتبنى عليها شيئًا جديدًا. فهى تأخذ الاخضرار؛ بوصفه يجسّد عمليتين: الخصب، من جهة، والنمو الفيزيائى الصرف، من جهة أخرى. وفى الخطوة التالية تقوم بإقصاء الخصب الحقيقى وقصر دلالة الاخضرار على النمو الفيزيائى. ثم تقوم بعملية ثالثة هى جعل الاخضرار والنمو تجسيدًا لا لخصبٍ حقيقى، بل لخصب مدمّر قاتل وحشى يشوّه الحياة ويقضى عليها، بدلاً من أن يجسّدها ويمنحها النضارة والقوة والحيوية. وتظل هذه التعددية فى الدلالة غير راسخة أو ثابتة فهى قائمة فى هذا السياق بالذات، سياق المقطع المحدد، والرؤيا الكلية التى تنبع منها القصيدة بأكملها. أى أن التعددية هنا تعددية قلقة، ولأنها قلقة فهى نقيض الوحدانية والثبات والتشكل النهائى، فخارج هذا السياق المحدد قد لا يكون للاخضرار هذه الطبيعة الجديدة التى منحه إياها النص هنا. وخارج هذه القصيدة المحددة لا يكون للاخضرار هذه الطبيعة؛ على عكس الدلالة الموروثة للاخضرار فهى، بحكم كونها موروثة ووحدانية، لا متغيرة من نص إلى نص أو من سياق إلى سياق أو من شاعر إلى آخر. وليس أدل على صدق الأطروحة التى أبلورها، هنا، من أن الاخضرار فى شعر خليل حاوى عامة لا يملك الدلالة الجديدة التى يملكها هنا: بل إن الاخضرار، فى القصيدة نفسها، لا يملك هذه الدلالة الجديدة، بل الدلالة الموروثة المألوفة عينها. وحين تكون له الدلالة الجديدة فإنه يكون فى سياق موضعى مطابق تمامًا لسياق الصورة «تخضر فيه لحية». وهذه أمثلة على ما قدّمته. أيملك الاخضرار هذه الدلالة الجديدة فى موقع واحد آخر فقط من هذه القصيدة رغم طولها. ويحدث ذلك فى الصورة «أخضر الأعضاء» من هذا المقطع الذى يتواشج بعمق مع المقطع الذى وردت فيه «تخضر فيه لحية»:

«ولماذا يا بياض الثلج لا تنهل فى غرفة نومى

مثلما تنهل فى الأرض الغريبة

غربة النوم رهيبة

....

....

....

طالما استسلمتُ فى غربة نومى

لغريب بربرى

يتعالى أخضر الأعضاء

من وهج حبيس فى الظلام الحجرى،

....

رحمة... والمجد لله الرحوم

غربة النوم جحيم لا يدوم»(٥٣).

٢ ـ يملك الاخضرار ـ الدلالة المألوفة له فى أكثر من موقع فى القصيدة، بينها المواقع التالية (التى يحمل فيها النموّ أيضًا دلالاته المألوفة الموروثة):

١ ـ «جارتى ياجارتى

لا تسالينى كيف عاد

عاد لى من غربة الموت الحبيب

حجر الدار يغنّى

وتغنى عتبات الدار والخمر

تغنى فى الجرار

وستار الحزن يخضر

ويخضر الجدار

عند باب الدار ينمو الغار، تلتمّ الطيوب».

٢ ـ «أو صدى الأجراس

من جيل إلى جيل يدوّى:

كان سيفًا مورقا

جرحًا وينبوعًا وكان

مبحرٌ، سكران ملتفٌ بزهو الأرجوان»(٥٤).

(والإيراق هنا هو عملية النمو والاخضرار معًا فى آن. ومن الجلى أنه يمتلك الدلالة المألوفة على الخصب وخلق الحياة والحيوية والنمو).

وسأنتهز هذه الفرصة لأناقش مثلاً آخر، لاستخدام الصورة الشعرية بهذه الطريقة فى الشعر الحديث، هو الوارد فى المقطع المقتبس «كان سيفًا مورقًا جرحًا وينبوعًا». إن الاستعارة هنا تخرج على كل ما كان يتصوره البلاغيون العرب من حدود للصورة الشعرية. فالسيف يوصف عادة بأنه باتر، قاطع، صقيل.. إلخ؛ أى أنه يرتبط دائمًا بالقوة والقتل والغلبة.

أمّا، هنا، فإن السيف يوصف بأنه «مورق» فى صورة صادمة تمامًا. وأن تقصيًا سريعًا للآلية التى ينتج بها هذا التعبير لتبرز بشكل جلى الطبيعة التعددية والتشابكية للصورة الشعرية. فالسيف، هنا، لا يوصف بأنه مورق لذاته، بل من حيث إنه تجسيد للعازر فى زمن الحيوية والقوة والرجولة ومنح الخصب والحياة. لقد كان لعازر فى زمنه هذا رجل آخر، كان قويًا، سيفًا، لكنه لم يكن سيفًا يدمر الحياة ويقتلها، كما هو الآن، بل كان سيفًا ينبت الحياة ويخصب الأرض، وجسد امرأته، ويبتكر موسم العطاء والخير والخصب. ولأنه كذلك، فقد تجلى فى صورة السيف المورق بما فيه من تعددية وثراء فى الدلالة ومن ابتكار أيضًا على مستوى التخيل والتشكيل الصورى واللغوى.

ويحفل شعر حاوى بهذه الصور التى تفيض ثراءً وتشابكًا وتعددية فى الدلالات. وسأكتفى، ختامًا لهذه المناقشة، بالإشارة إلى الصور التالية(٥٥) من القصيدة نفسها:

١ - «يوم أنتِ مريم يوم تداعت

زحفت تلهث فى حمى البوار

وأزاحت عن رياح الجوع

فى أدغالها صمت الجدار

وسواقى شعرها

انحلّتْ على رجليك جمرًا وبهار».

٢ - «ولماذا لم يعد يشتفُّ ما فى

صدرى الريان من حب تصفّى واختمرْ

غيمة تزهر فى ضوء القمرْ

وسرير مارج بالموج

من خمر وطيب

جنة الفلك على حمى الدوار».

٣ - «لم يزل ما كان:

برق فوق رأس يتلوى أفعوان

شارع تعبره الغول

وقطعان الكهوف المعتمةْ

مارد هتّم وجه الشمس

عرّى زهوها عن جمجمة

عتمة تنزف من وهج الثمار».

- ٩ -

قد تكون الصورة الشعرية أكثر سمات شاعرية محمد الماغوط ورؤيته للعالم تميزًا وابتكارًا. ورغم أن الصورة لديه تأتى تجسيدًا لطاقة غير عادية على الإبداع، وخلق علاقات مثيرة بين أشياء العالم ومكونات التجربة الإنسانية، فإن صوره تشع بالخصائص ذاتها التى تشع بها صور المتميزين من الشعراء فى هذه المرحلة على الصعيد المحدد الذى تتم عليه دراسة الصورة فى هذا البحث. إن صور الماغوط لا تبتكر علاقات جديدة بين الأشياء فقط، بل تقرن مكونات التجربة الشخصية، فى أبعادها الانفعالية خاصة، مع معطيات حسية، فيزيائية، فى العالم الخارجى خالقة تركيبات طازجة، نادرًا ما نجدها فى الشعر العربى حتى فى مرحلة التفجر الصورى التى بدأت مع قصيدة الحداثة. والسمة البارزة لهذه التشكيلات التخيلية التصورية الباهرة عند الماغوط هى، بالضبط، التشابك والتعدد فى الدلالات، والانتقال من الاقتران الذى يرتكز على نقطة واحدة بارزة ويبلور معنى واحدًا، إلى مسافة اللبس والتشابك والتعدد التى تتشكل من اقتران الأشياء فى شعره. وتصدق هذه المقولة بشكل خاص بالنسبة إلى المرحلة الأولى من شعره. أما فى المرحلة النهائية، فإن الصورة تكتسب طبيعة أكثر محدودية، وحسية، وتركيزًا على نقطة اقتران واحدة؛ بيد

أنها هنا تحقق وظيفة، ضمن بنية القصيدة ورؤية الماغوط للعالم، لا تقل امتيازاً أو إثارة عما تحققه الصورة المغايرة لها في نصوص المرحلة المبكرة. وسأختار من قصائده الأولى أربعة نماذج آمل أن تفي بالغرض المحدّد للدراسة الحاضرة.

١ ـ «جنازة النسر»

«أظنها من الوطن
هذه السحابة المقبلة كعينين مسيحيتين
أظنها من دمشق
هذه الطفلة المقرونة الحواجب
هذه العيون الأكثر صفاء
من نيران زرقاء بين السفن
أيها الحزن... ياسيفي الطويل المجعد
الرصيف الحامل طفله الأشقر
يسأل عن وردة أو أسير
عن سفينة وغيمة من الوطن...
والكلمات الحرة تكتسحني كالطاعون»(٥٦).

تحدث الصورة الأولى في النص هزة عبّر عن مثلها عبد القاهر الجرجاني بلغة بديعة، حين وصفها بأنها «هزة وأريحية» كأنما الصورة تحرر الذات، ترتفع بها وتسمو، تطلق العنان لها من قيود لامرئية فتغدو كريمة، سمحة، معطاء. وتتبجس هذه الهزة، فور اندلاع الشرارة التي يحدثها الاقتران الحاد المفاجئ بين «السحابة من الوطن.. والعينين المسيحيتين». وليس ثمة من شك في أن كل جزئية في الجملة، كل مكون من مكونات النظم فيها، بلغة الجرجاني، تسهم جذرياً في إحداث هذه الهزة والأريحية. ويبتدئ ذلك مع الفعل «أظنها»، ولو كان النص قد اختار من المحور المنسقي بديلاً مثل: «أعرف أنها قادمة من الوطن» أو «هل هي...؟» أو «أعتقد أنها» لضاع نصف الأريحية على الأقل. ومع أن هذا البعد من تكوين الصورة ليس النقطة الدقيقة التي أسعى إلى إبرازها في هذه الدراسة، فإن بعض دلالاته ضروري أن يبرز ويتقصى في السياق المحدد لدراستي وهو التشابك والتعدد في الصورة الشعرية؛ أي التشابك والتعددية في التشكيل التخيلي «السحابة.. عينان مسيحيتان». إذ إن فعل «الظن» مكون مهم في خلق اللبس والتشابك والاحتمالية ـ وكلها من مكونات التعددية ـ في الجملة والصورة على حد سواء. فالظن ذو دلالة احتمالية: قد يكون الأمر كذلك، وقد لا يكون. قد تكون هذه السحابة قادمة من الوطن وقد لا تكون، وذلك أغنى للتكوين الكلي للصورة التي تبدأ احتماليتها وتعدديتها بالإشعاع فور أن نتساءل: ما العلاقة بالضبط بين السحابة (في وجودها المطلق أولاً، ثم في كونها سحابة قادمة من الوطن) وبين عينين (في وجودهما المطلق أولاً ثم في حالة كونهما مسيحيتين)؟ إن ما لدينا هو تركيب يتألف من طرفين كلاهما حسي مادي: السحابة والعينان. ولو كنا في إطار الإنتاج الشعري القديم لكان من المتوقع جداً أن يكون الرابط بين أي مكونين حسيين ماديين واضحًا سهل الإدراك، نسبيًا أو إطلاقًا. أما، هنا، في إطار الشعر المعاصر وقصيدة الحداثة، فليس من الحكمة أن نتوقع مثل هذا الأمر. إن السحابة واضحة دون شك وكذلك العينان. السحابة تحمل دلالات سهلة التحديد، وكذلك العينان. والسحابة الممطرة سهل أن تبدو كالعينين اللتين تنديان بالدمع. لكن هل هذا هو ما تبرزه الصورة؟ هل لدينا وسيلة نقدية للإجابة بـ «نعم» وتصور حل مقبول للمعضلة ثم تقرير دلالة وحيدة البعد؟ من الجلي أن الإجابة لابد أن تكون بالنفي لكي تكون علمية سليمة. فلا الجملة نفسها تشي بأن علاقة السحابة بالعينين كامنة في النداوة ـ المطر ـ الدمع، ولا النص الكلي يشعر بإمكان كون ذلك سليماً. كل هذا والنقاش لايزال يدور في إطار الصورة «السحابة/ العينان». وحين ننتقل إلى البعد الآخر للصورة.. «قادمة من الوطن/ مسيحيتان» تزداد الأمور خروجاً من عالم ما هو قابل للتحديد ودخولاً في عالم اللامحدود، من عالم الواحد إلى عالم المتعدد. إن سحابة قادمة من الوطن قد تشع بدلالة القسوة كما قد تشع بدلالة الليونة، قد تكون الوعد وقد تكون الوعيد. وليس في النص ما يرجح هذا، أو ذاك. وأن عينين مسيحيتين قد تكونان عيني زيف وقسوة، كما قد تكونان عيني رحمة ونعومة وقداسة ووعد. والأمر كله مرهون بالمنظور أولاً، وبالشروط الثقافية الحضارية السائدة، ثانيًا. من منظور مَنْ تحدد دلالات السحابة القادمة من الوطن العينين

المسيحيتين؟ وفى أية شروط ثقافية حضارية؟ ومن الجلى أن بوسعنا افتراض أن العلاقة التى تشد الشاعر إلى الوطن هى علاقة حب، وحنوّ، وشوق، وأن العينين المسيحيتين تشعان بدلالات الجمال والحنو والرقة والتسامح والمحبة والعذوبة والصفاء والوداعة، لكن هذا سيبقى افتراضاً يروق لنا، وقد لا يروق لغيرنا. وقد يكون، أو لا يكون، أمراً مهمّاً يسهم فى تشكيل الدلالة أن يشار إلى أن الشاعر ليس مسيحيّاً، وأنه يملك رؤية للعينين المسيحيتين آخرية؛ أى متشكلة فى منظور الآخر. وقد يكون، أو لا يكون، أمراً مهمّاً أن نقول إن هناك تاريخاً من العداء بين العرب وأوروبا المسيحية، أو أن هناك تاريخاً من العلاقات الغامضة المبهمة فى فترات تاريخية طويلة، بين الثقافة السائدة فى المنطقة (الإسلام) والمسيحية... وأن العصر الحاضر، والسياق التاريخى الذى أنتج فيه النص (لبنان ـ سوريا، مكانيّاً، وأوائل السبعينيات، زمنيّاً، ومدّ العلمانية والقومية والتحرر... إلخ حضاريّاً) هو عصر تتلاشى فيه أهمية الفوارق المذهبية بين الفئات المثقفة وينعدم التعصب الطائفى... إلخ، لكن كل ما نقوله يظل فى إطار الاحتمال واختيار دلالة محدّدة دون أخرى للصورة يكاد يكون أمراً إيمانياً أكثر منه اختياراً تعين على تسويغه دلالات للألفاظ معطاة ثقافياً أو نصياً.

غير أن التعددية الدلالية تبلغ ذروتها حين نعاين الصورة، ضمن بنية النص الكلية. وهى بنية تنبض بتوتر حاد ينبع من، ويولّد أشكالاً تعبيرية متناقضة متعارضة تفصح عن مساحة شعورية تتقاطع فيها الانفعالات بصخب بارز ملتبسةً، غامضةً، متعارضة، متناقضة. إنها بنية شعورية لغوية ضدية، التباسية. ويتجلى ذلك فى صور باهرة بعد فيض الصور العذبة التى تلى الصورة المناقشة، إذ يجمع النص فى حيز واحد بين أربعة أشياء متعارضة يسأل عنها الطفل الأشقر على الرصيف (أو بالأحرى الرصيف الذى يحمل الطفل الأشقر)؛ هى «وردة، أسير، سفينة، غيمة»، كما يتجلى فى البيت التالى مباشرة الذى يربط اكتساح الكلمات الحرة؛ الذى يتم فى سياق من اللهفة والقوة والحنين المتفجر، باكتساح الطاعون «والكلمات الحرة تكتسحنى كالطاعون»، واصلاً بالتباس الدلالة، وتعدد الاحتمالات أوجهما فى هذا النص على الأقل.

وبين هاتين النقطتين «السحابة عينان مسيحيتان/ الكلمات الحرة كالطاعون» يتشكل نسيج صورى على درجة كبيرة من العذوبة، من جهة، ومن الالتباس والتعددية فى الدلالات، من جهة أخرى. فلقد بدأت القصيدة بالحديث عن «السحابة» التى تبدو، بشكل طبيعى، نقطة انطلاق التصور والشعور، و«الموضوع» الذى تتناوله القصيدة؛ وتحتل السحابة بهذا الشكل موقع المبتدأ النفسى (مع أنها فى موقع المفعولية نحوياً). لكن الأبيات التالية تسقط السحابة تماماً وتتحدث عن أشياء أخرى بتسارع يقارب ضربات ريشة فنان يبعثر الموجودات أمامه على القماش. أولاً: «الطفلة المقرونة الحواجب» ثانياً: «العيون» ثالثاً «الحزن». وتواجه أية محاولة لتشكيل الدلالة بسؤال فورى: ما العلاقة بين السحابة والطفلة والعيون والحزن؟ هل الطفلة هى السحابة؟ أى: هل يقارن البيت الثانى السحابة بالطفلة؟ وهل السحابة هى العيون كذلك؟ أم أن القصيدة منذ البداية لم تكن تتحدث عن السحابة فى الواقع. بل بدأت بعملية إيهامية (أسميتها فى بحث سابق «الانزياح التصورى»)[٥٧] فتحدثت عن السحابة وهى تعنى الطفلة. أى هل موضوع النص «طفلة، حبيبة، امرأة» يراها الشاعر ويكتب عنها، لكنه يكتب عنها بلغة استبدالية استعارية تتمثل فى «السحابة»، ولا تؤدى الأسئلة إلا إلى بلورة احتمالين يظلان قائمين، بعد أن يكتمل النص.

(أ) نحن أمام صورة لسحابة (توصف بأنها كعينين مسيحيتين، كطفلة مقرونة الحواجب.. إلخ).

(ب) نحن أمام صورة لامرأة (توصف بأنها سحابة، طفلة مقرونة الحواجب... إلخ).

ومما يزيد التشابك والتعددية والاحتمالات أن العين الإنسانية تبرز فى النص بشكلين مختلفين وصيغتين مختلفتين.

فهى فى الصورة الأولى فى موقع المشبه به (بلغة البلاغيين)؛ أى أنها ليست قائمة فى الواقع بل تستحضر تخيليّاً لأغراض المقارنة والإضاءة. وهى، هنا، فى صيغة المثنّى «عينين». أما فى البيت الخامس فإنها هى المشبه؛ أى أنها قائمة فى الواقع، وينطلق النص ليجد لها مشبهاً به؛ ثم إنها هنا فى صيغة «الجمع» «العيون». وفى هذا كله وجه من

وجوه التعدد لا يرتبط مباشرة بتعدد الدلالات بالمعنى المطروح فى هذا البحث، لكنه دون شك يسهم فى إغناء النص وإخراجه من الوحدانية والمحدودية إلى التعددية واللامحدودية على مستويات أخرى (تصورية، تركيبية، إيقاعية،... إلخ).

٢ ـ «القتل».

«بردى الذى ينساب كسهل من الزنبق(*) البلورى
لم يعد يضحك كما كان»(٥٨).

حتى فى عزلة عن سياقها، وهى قصيدة طويلة تحمل عنوان «القتل»، تنشحن هذه الصورة بعدد من الاحتمالات يبرز المدى الذى تصله الصورة لدى الماغوط من الثراء الحسى والثراء الدلالى. بل إن هذه الصورة لتكاد تبلغ درجة من الغنى بالاحتمالات يصعب معها تحديد نقطة مركزية لها أو بؤرة دلالية واحدة. إذ إن العملية التركيبية فيها تتم على أكثر من مستوى، موحدة، فى لغة باهرة الشفافية والنعومة، مدركات بصرية متباينة ومتعددة، فى آن، فى بنية كلية. فالنهر ينساب، فى حركة لينة ناعمة، وهو يقرن فى هذه الحالة إلى سهل هو بطبيعته ساكن. وهكذا، فى انخطاف مفاجئ/ تدغم الحركة بالسكونية لتنبع من توحدهما حالة من التوتر النابض لا تصل إلى قرار (هى بؤرة القصيدة كلها). ويتوسع المدى البصرى ليضم رحابة السهل وانسياب النهر عبره إلى النعومة والنصاعة والليونة التى يولدها كون السهل من الزنبق. وحين تأتى الصفة «البلورى» يأتلف فى فضاء الصورة الرحب لمعان وشفافية نادران يكونهما اتحاد الزنبق بالبلور. ويبدو النهر الآن مضيئًا رائقًا، شفافًا ساكنًا لكنه متحرك فى اللحظة نفسها، فى حالة هى «استحالة» فى الواقع، لكنها على مستوى الخيال الشعرى نابضة بحياة داخلية ثرة.

ومن الجلى أن هذه الحالة الفريدة غير قابلة للتركيز فى دلالة واحدة محددة، بل هى وضع من التحول والتغير والتوحيد بين المتناقضات يمنع تشكل الدلالة الواحدة أصلاً ويسمح بقدر عالٍ من التأمل وتوليد الدلالات باستمرار.

(*) أقرأ الكلمة هكذا. وهناك احتمال آخر هو أن تكون «الزئبق»، لكننى أجد قراءة «الزنبق» ألصق بطبيعة العملية التخيلية ـ التصورية عند الماغوط.

وحين يأتى البيت الثانى ليقول إن النهر «لم يعد كما كان» يخلق وضعًا آخر من التغير والتحول وتعدد الدلالات. إذ إن الفعل فى البيت الأول هو فى الحاضر «ينساب»، لكن البيت الثانى يقول إنه «لم يعد كما كان» مشعرًا بأن «ينساب» قد تغيرت، لكن إلى أية حالة؟ لا السياق المباشر التالى للبيتين ولا النص كله يحدد طبيعة التغير. وتظل الصورة كما هى عليه، والنهر عالق فى الذهن، متغير لكنه ينساب كسهل من الزنبق البلورى. وبمثل هذه الطاقة على الإشعاع وتوليد الاحتمالات، تحفل الصورتان التاليتان اللتان سأكتفى بإيرادهما دون مناقشة، سوى الإشارة إلى استحالة تحديد دلالة واحدة لحبل الثريّات المضيئة، ولكونها جائعة (فى الصورة الأولى) وإلى استحالة إبراز نقطة ارتباط واحدة بين الخبز والطفلة العارية (فى الصورة الثانية)، رغم ما قد تفصح عنه الصورة من شبق مفتون يحيل حتى الخبز إلى جسدٍ عارٍ أو جسد طفلة عارٍ بالتحديد:

٣ ـ «كنت أتدفق وأتلوى
كحبل من الثريات المضيئة الجائعة
وأنا أسير وحيدًا باتجاه البحر»(٥٩).

٤ ـ «المجد كلمات من الوحل
والخبز طفلة عارية بين الرياح»(٦٠).

ـ١٠ـ

وتزداد الصورة تشابكًا، وظليّة، وتحولاً إلى بؤرة لتعددية الدلالة مع حركة الزمن. وهى فى المرحلة الحاضرة بين أبرز الملامح المميزة لقصيدة الحداثة على هذا الصعيد المحدد بالضبط: أقصد خروجها من وحدانية الدلالة ووضوحها إلى ظلية الدلالة وتعددها وتشابكها. وسأكتفى بالنماذج الثلاثة التالية لمحمود درويش، ومحمد بنيس، وأناقش كلاً منها باختصار شديد.

١٠ ـ ١: محمود درويش، من «يطير الحمام».

«يطير الحمامُ
يحطّ الحمامُ
ـ أعدّى لىَ الأرض كى أستريحَ

فإنى أحبك حتى التعبْ...
صباحكِ فاكهة للأغانى
وهذا المساء ذهبْ
ونحن لنا حين يدخل ظلٌّ إلى ظلّه فى الرُّخامِ
وأشبه نفسىَ حين أعلّقُ نفسى
علي عنُق لا يعانق غيرَ الغمامِ
وأنتِ الهواء الذى يتعرّى أمامى كدمع العنبْ
وأنتِ بداية عائلة الموج حين تَشَبّثَ بالبّرِ
حين اغتربْ
وإنى أحبك، أنت بداية روحى، وأنت الختامُ
يطير الحمام
يحطُّ الحمامُ»(٦١).

ليست الصور التى يتناسج منها هذا المقطع أكثر الصور فى شعر درويش ثراءً، كما أنها ليست بين أكثرها قدرة على التركيب والصهر والتحوير. ورغم ذلك فإنها تقدّم نموذجًا متميزاً لتحوّل الصورة فى قصيدة الحداثة إلى بنية فيّاضة بالطاقات الإيحائية، والظلّية، والاحتمالية. ففى وسط هذه النغمة التهويمية الثرية، التى تتمتع بدرجة عالية من الوضوح الإيقاعى، لكنها تملك سحراً إغوائياً تنسرب إليه النفس بليونة ورونق وشئ من الغيبوبة المعطّلة لحس التمعُّن والتأمل النقدى (الباحث عن الوضوح والحدود الفاصلة بين الأشياء) تتصاعد صور النص لتشكل شبكةً تنسج خيوطها حول الحسّ المتفحّص بما يكاد يشبه الخور. ويستسلم الحسّ لتداخلات وتشابكات ترشح منها فضاءات رمادية لا تتميز بوضوحها بل بتماهى الأشياء فيها وبتمازج الخطوط والألوان، بحيث تمتنع الدلالة الواحدة، وتكثر الدلالات والترابطات والظلال. منذ «أحبك حتى التعب» يبدأ الاسترخاء واختفاء القوّة المعربدة. وفى «صباحك فاكهة للأغانى» يفتقد الذهن الدلالة المحددة، كيف يكون الصباح فاكهة؟ وما دلالة «فاكهة للأغانى». ثم كيف يكون المساء، الذى صوره الشعراء بآلاف الصور، فجأة «ذهبًا»؟ بهذه اللغة التى تضيف إلى المساء بعداً جديداً. أما «نحن لنا» فإنها تصل ذروة التشابك والتداخل والحلولية بين الذوات والأشياء. ويعمق ذلك كله دخول «ظل إلى ظله» فى الرخام. الرخام؟ أى رخام؟ الجسد البض الجميل الذى يفوح عليه الظل فجأة؟ ظل جسد العاشق؟ وفى «أشبه نفسى حين أعلق نفسى» تتطاير حدود الوحدانية والمحدودية بشكل نهائى. يصبح الشئ نفسه وآخر وثالثًا فى آن. وفى التجانس بين العنق ويعانق مثل هذا التكثير والتعدد. ثم تصل كل هذه الخيوط نقطة تأوجها فى الصورة المدهشة التى تستحق نقاشًا بشئ من التفصيل: صورة الهواء يتعرى كدمع العنب.

من الجلىّ أن الفعل «يتعرّى» يمنح الهواء حضوراً باهراً فى هذا النص لا يكاد يضارعه حضور آخر فى الشعر. وهو حضور مختلف جذرياً عنه فى القصيدة القديمة وفى الشعر الحديث عامة، إلا ما يمكن أن نجده فى لغة أدونيس الشعرية. والصورة لا تؤنسِن الهواء فقط، بل تمنحه ما يملكه أصلاً، فيما يبدو أنه مواهمة جميلة تخرج الهواء عن طبيعته لتعود فتبرزه فيها. ذلك أن الهواء عارٍ أصلاً. أما هنا، فإن ما ينسب إليه يشكّل استعارة مركبة: الهواء يرتدى شيئًا أولاً (دون أن يقال ذلك)؛ الهواء يتعرّى الآن مما يرتديه. وتندفع اللغة غير مكتفية بهذه الاستعارة المركبة لتخلق صورة مضاعفة: الهواء يتعرّى أمامى كدمع العنب. العنب يؤنسن الآن، ثم يذرف الدمع. ودمع العنب، فيما يوحى به النص، صافٍ صفاءً مطلقًا: صفاء الهواء نفسه. غير أن فعل العرى يمتد أيضًا ليشمل دمع العنب. هكذا تتناسج جميع الجزئيات لتولد حالة من الحركة الأثيرية الصافية التى يتوحد فيها الهواء فى عريه بالعنب فى عريه، وبدمع العنب فى صفائه. ومن «الدمع» والصفاء والسيولة تمتد خيوط خفية إلى «الموج» فى السطر التالى. أنت بداية عائلة الموج. ماعائلة الموج؟ أهى الموجة التى تتناسل منها موجة فموجة وهكذا؟ توالد الموج المتشبث بالبرّ فى سلسلة مترابطة تعطى لتشبثه قوة وأملاً بالبقاء، فى اللحظة التى يكون فيها قد اغترب فصارت «العائلة» وانبثاقها من جذر واحد الأمل الوحيد بتجاوز الغربة أو القدرة على تحملها؟ منذ متى كان الموج، فى الشعر أو خارجه، يوصف بهذه اللغة الثرية التى تشعشع داخليًا بانفعالات حبيسة متنفضة لا تبرز على السطح بل تبقى خفيّة جليّة فى الأعماق؟

١٠ ـ ٢: **محمد بنّيس.**

١ ـ

...،

تحت السقف الغسقيّ

إلى حيث الجمراتُ

لفيفٌ

محتدم بورود الحَرْمَل

و

الشبّ

الجمراتُ

خلائق تكسونى بحفيف الضوءِ

ولكنْ

من يغسل

تجويفات الضوء المنشور

على شجر النوم

ومن

بمعابر شاحبة يدنو»(٦٢).

٢ ـ

«لم يقصد فاس

ولم يقطف جرحًا من نهر طفولته

هذا الولع الفضىّ بسر الباء

يعطيه فراشات

تتحدّر من ألِفٍ

منشقّ

عصفور قُزَحىٌّ لا

يهجم

إلاّ فى مسرح غبطته

شُعَلاً

تتآزر فيها الفاء»(٦٣).

من الجلى، حتى دون كبير تأمل، أن التكوين التخيلى كله فى هذين المقطعين على درجة عالية من الالتباس والإبهام والشفافية البصرية فى آن. وهذه الخصائص مجتمعة تدخل مثل هذا التكوين فى مجال ما أسميته فى دراسة أخرى «لغة الغياب»(٦٤). ولغة الغياب على تواشج عميق مع الاحتمالية والتعددية التى أناقشها فى هذا البحث، من وجهة نظر دقيقة؛ هى انتفاء نقطة ارتكاز واقتران واحدة فى الصورة تسمح بتخصيص دلالة وحيدة واحدة محددة لها. إن تكوين «الجمرات لفيف محتدم بورود الحرمل والشّبّ» لا يمكن أن يناقش، فى إطار الألوان التى تمتلكها هذه الموجودات، كما لا يمكن أن يشار إلى آلية واضحة تقوم بها الجمرات بما يشير إليه النص «خلائق تكسونى بحفيف الضوء». لكن أدخل التعبيرات فى لغة الاحتمالية هى الصورة المتمثلة فى غسل «تجويفات الضوء المنشور على شجر النوم»، حتى إذا تصورنا عملية فيزيائية يكون الضوء فيها منشوراً كغلالة على شجر هو شجر النوم.

وفى المقطع (٢) ثمة إمكانات مختلفة لتشكيل دلالات للصورة «لم يقطف جرحًا من نهر طفولته»؛ لكن أيًا منها لا يماثل ما فى التعبير «قطف اللوز عن الشجرة» من وضوح ووحدانية فى الدلالة. بل إن الصورة لتخلق عالمًا متشابكًا من الإيماءات والتضمينات: الطفولة التى انسابت زمنًا رخيًا متّسقًا مترابطًا، لكنه زمن مليء بالجراح حتى لكأنها كانت شجرة تثمر الجراح القابلة للقطف، ثم التوحد بين الزمن المنساب والشجر المثمر فى صورة على قدر عالٍ من الكثافة والاختزال تتلاشى منها صورة الشجر والثمر، ويختفى منها الزمن المنساب ليحل محل الأولى منهما فعل القطف ومحل الثانى صورة النهر، ثم يدغم ذلك كله فى العبارة النهائية: «لم يقطف جرحًا من نهر طفولته». لكن ما الذى يعنيه نفى فعل القطف بالضبط؟ أأن طفولته لم تعرف الجراح؟ وإذا كان الأمر كذلك فلماذا تتجلى هذه «الفكرة» فى هيئة عملية قطف منفية، والقطف، عادة، جنى إيجابى الدلالة لنتائج «مثمرة» إيجابيًا؟ ثم كيف تتم عملية قطف الجرح بالضبط، على افتراض أن الطفولة عرفت جراحها؟

كل هذه الأسئلة، واستحالة الإجابة عنها بأية درجة من اليقين، حتى بعد مزيد من الغور إلى باطن النص الكلى، تظهر إلى أى مدى تصل الصورة فى قصيدة الحداثة فى

النأى عن تشكيل الدلالة الواحدة المحددة، وفى خلق تكوينات على قدر عال جداً من التشابك والالتباس والتعددية والاحتمالية.

١٠ ـ ٣

وإذا كان لنا أن نصف طبيعة الصورة وتكوينها فى قصيدة الحداثة باستخدام أحد «القوانين» الأساسية للاستعارة، كما سنّها النقد العربى القديم، فإننا نستطيع أن نظهر المسافة الشاسعة التى عبرها الخيال الشعرى والإبداع والنقلة التى أحدثها إلى الجانب المضاد تماماً للجانب الذى تقف عليه الاستعارة، فى إطار هذه القوانين. لقد قال الآمدى، مثلاً، إن العرب استعارت الشئ إذا كان بين المستعار والمستعار له مشابهة أو مناسبة قابلتان للتحديد، دون إغراب[٦٥]. وإذا كان هذا قانون الاستعارة القديمة الغالب، فإن قانون الاستعارة الحديثة هو أن كل شئ قابل للإقحام فى كل شئ؛ كل شئ قابل للنسبة إلى كل شئ؛ كل شئ فى متناول الخيال الخلاق، ولا حدود لما يمكن أن يفعله هذا الخيال على صعيد خلق الاقترانات والتشابكات بين الأشياء، أو بين مكوّنات التجربة الإنسانية فى أشكالها وتجلياتها المختلفة. إن استعارات أبى تمام التى أثارت الآمدى، مثلاً، بالقياس إلى الصورة فى قصيدة الحداثة لا تكاد تكون بشئ، ولا تبدو لافتة للنظر، بشكل خاص؛ بوصفها مغرقة فى التقصى، مغربة، بعيدة، كما كان يراها الآمدى.

١١ ـ

يبلغ النزوع إلى التعدد والتشابك واللامحدودية درجة أنه ينفذ إلى نسيج النص الشعرى نفسه، مولدا عملية بعيدة الغور، عميقة التأثير. هنا، لا تقتصر فاعلية التعدد على المكوّن الجزئى (اللفظة، العبارة، الصورة)، أو تنحصر فى المستوى الدلالى، بل تغور إلى مستوى تشكيل العلاقات المختلفة ضمن النص بأكمله، منطلقة من البنى التركيبية أو ما يمكن أن نسميه نظم التراكيب (Syntax) وواصلة، عبر منحها وجوداً تنازعيا قلقا لا يستقر على حال واحدة بل تسيّره عملية داخلية تدفعه باتجاهين مختلفين أو أكثر، إلى خلق صيغة للمقطع، ثم لسلسلة المقاطع ثم للنص، تمتلك الخصائص التنازعية ذاتها التى تمتلكها التراكيب المكوّنة الصغرى. وقد يكون أسمى تعبير اتخذه هذا النمط من التعدد والتشابك هو نص أدونيس «هذا هو اسمى» الذى مثّل عند ظهوره نقلة كبيرة فى تطور قصيدة الحداثة، على مستويات متعددة من بينها المستوى الذى يعنينى فى البحث الحاضر. ولقد خصصت لهذا النص دراسة مفصلة فى مكان آخر، ولذلك أكتفى هنا بمناقشة الخصائص البنيوية له المتعلقة مباشرة بموضوعى الراهن.

١١ ـ ١

يميل التعبير اللغوي، بشكل عام، إلى تكوين بنية لغوية دالة بين عناصرها المفردة علاقات تركيبية محددة أو سهلة التحديد نسبيا، وإلى نقل مرسلة تنتجها المكوّنات الدلالية والتركيبية للبنية اللغوية. يتمثل ذلك فى أية جملة عادية؛ مثل «أمية طالبة جامعية»، أو «رهام تحب ركوب الدراجة». إن المبتدأ والخبر وعلاقة الإسناد بينهما، ثم علاقة الوصف، محددة بوضوح فى الجملة الأولى؛ وفى الجملة الثانية تظهر علاقات الفعلية والفاعلية والمفعولية والإضافة ناصعة الجلاء. مقابل ذلك يتمتع التعبير الشعرى فى الغالب بدرجة أدنى من وضوح العلاقات وجلائها ويميل إلى خلق درجة من اللبس تختلف انخفاضًا وارتفاعًا من نص إلى نص، ومن مرحلة تاريخية إلى أخرى، ومن تيار شعرى إلى آخر. لكن الطابع العام للغة التعبير اليومى واللغة الشعرية المستقرة هو أن العلاقات فيهما، بين المكونات اللغوية الفردية، تميل إلى أن تكون قابلة للتحديد، فى إطار ١/ ١؛ أى أن علاقة تركيبية واحدة تسود بين كل مكونين لغويين (أو أكثر). وحين تتعدد هذه العلاقة تنشأ ظواهر تركيبية؛ مثل التنازع الذى درسه اللغويون العرب القدماء دراسة دقيقة. فى جملة مثل «كان يميل أبى إلى أكل الحلوى» يتنازع الفعلان على الفاعل الواحد. كل منهما يشده إلى طرفه. وهو فاعل كل منهما دلاليا لكنه، تركيبيا، يتجه إلى إبراز علاقة الفاعلية بينه وبين «يميل» بشكل أكثر مباشرة من العلاقة بينه وبين «كان».

وقد تبلغ ظاهرة ازدواجية العلاقة التركيبية درجة أعلى ينشأ معها التباس فعلى فى طبيعة العلاقة بين مكونين لغويين. مثال على ذلك الجملة «عشق الغانيات قاتل»، فهناك خيطان من العلاقات فى هذه البنية ينشآن من علاقتين

مختلفتين بين «عشق» و «الغانيات»؛ إحداهما المفعولية والأخرى الإضافة. ويمكن أن تنجلى العلاقتان بإعادة كتابة الجملة كما يلى:

١ ـ الغانيات يعشقن الرجال فيكون عشقهن معذباً قاتلا لهن = الغانيات يعشقن فيتعذبن فى العشق.

٢ ـ الرجل الذى يعشق غانية يلاقى درجة عظيمة من العذاب فى عشقه لها = من يعشق غانية يتعذب فى عشقه لها.

وقد قام النحو التوليدى ـ التحويلى الذى بذل فيه تشومسكى جهوداً ضخمة على التمييز بين مستويين من البنية، فى دراسة مثل هذه الجملة؛ هما البنية العميقة والبنية السطحية. وكان عبد القاهر الجرجانى قد ناقش المشكلة، بذكاء حاد، مركزاً على الفرق الكبير بين معنيين مختلفين ينتجان من إبراز خيطين مختلفين من العلاقات بين مكونات البيت التالى(٦٦):

لعـــاب الأفــاعى القــاتلات لعـــابه
وأرى الجنى اشــتارته أيد عـــواسل

ومن السمات البارزة للغة الشعرية الخلاقة أنها تقوم على درجة أعلى من تعددية العلاقات، أو على حدوث فجوة بين البنية السطحية والبنية العميقة(٦٧)، رغم أن هذا الأمر نسبى تاريخيا، وأن لغة الشعر كثيراً ما تكون ذات بنى لغوية يمكن تقليص العلاقات التركيبية فيها إلى علاقة واحدة أو إلى علاقة راجحة وعلاقات أقل منها أهمية فى الجزء الأكبر من النص الشعرى، مع حدوث درجة أعلى من التعددية فى مواضع استثنائية فيه. ولا تصل عملية التعدد درجة عالية إلا مع شعر الحداثة والحداثية فى العالم، بما فى ذلك الكتابة العربية.

١١ ـ ٢

يشكل نص أدونيس «هذا هو اسمى» بنية لغوية سمتها الأساسية أنها بنية تتعدد فيها العلاقات بين المكونات اللغوية، عبر النص بأكمله، لا فى لحظات استثنائية منه، وبصورة تقاوم التقليص إلى علاقة واحدة أو إلى علاقة طاغية وأخرى ثانوية فى العديد من المواضع. يبدأ النص بالشكل التالى:

«ماحيا كل حكمة/

هذه نارى

لم تبق آية/ دمى الآية

هذا بدئى...»

خالقا فور انبثاقه تشكيلات إيقاعية متشابكة شديدة الالتباس والتفرع والتعدد ـ وهى تستحق دراسة مفصلة فى موضع آخر لغناها وثرائها. وسأشير إليها بإيجاز فى فقرة قادمة ـ تتنامى عبر النص كله لتمنحه بنية إيقاعية فريدة، وسرعان ما يبدأ التشابك نفسه بالتبلور على صعيد آخر غير الصعيد الإيقاعى هو نظم التراكيب التى تشكل لبنات النص. وتبرز أولى هذه اللبنات فى المقطع التالى:

«دخلت إلى حوضك/

أرض تدور حـولى وأعضـاؤك نيل يجـرى/

طفونا ترسبنا...»

إضافة إلى تعدد الدلالة فى «حوضك»، ثمة احتمالان لقراءة التشكيل اللغوى الذى يتلوها هما:

١ ـ «أعضاؤك أرض تدور حولى وأعضاؤك نيل يجرى».

٢ ـ تدور حولى أرض وأعضاؤك نيل يجرى.

وليس ثمة عوامل كافية أو ملزمة لإقرار إحدى القراءتين ونفى الأخرى بصورة قطعية.

غير أن درجة اللبس، هنا، لا تزال منخفضة بالقياس إلى أماكن عدة أخرى فى النص. مثلا:

«عندى لشـديبك هالات ولوع لوجـهـك الطفل وجه مثله... أنت؟ لم أجدك».

يبرز هنا خيطان تركيبيان للتشكيل اللغوى يختلفان جوهريا أحدهما عن الآخر:

١ ـ «عندى هالات ولوع لثديك وعندى لوجهك الطفل وجه مثله».

٢ ـ «عندى هالات ولوع لثديك/ ووجهك الطفل له وجه مثله».

ويحدث ما يشبه ذلك فى التشكيل التالى:

«هل يعرف الضوء فى أرض على طريقه؟».

١ ـ «هل يعرف الضوء الموجود فى أرض على طريقه (خارج هذه الأرض)» ؟

٢ ـ «هل يعرف الضوء طريقه فى أرض على؟ (الطريق داخل الأرض).

٣ ـ «هل يعرف الضوء فى أرض على طريق على؟

ويبلغ اللبس درجة أعلى فى:

** «دهر من الحجر العاشق يمشى حولى أنا العاشق الأول للنار تحبل النار أيامى نار أنثى دم تحت نهديها صليل والإبط آبار دمع نهر تائه وتلتصق الشمس عليها كالثوب يزلق جرح فرّعته وشعشعته بباه وبهار».

إذ إن ثمة عدداً من الخيوط التركيبية التى يمكن تشكيلها من وحدات هذا المقطع يكاد يفوق عدد كلماته المفردة:

١ ـ «يمشى حولى دهر من الحجر العاشق

أنا العاشق الأول للنار

تحبل النار

أيامى نار

أيامى أنثى

أيامى دم تحت نهدي الأنثى

أيامى دم تحت نهدى الأنثى صليل

والإبط آبار دمع

والإبط نهر تائه

وتلتصق الشمس على الأنثى كالثوب

وتزلق الشمس

أيامى جرح فرّعته وشعشعته الأنثى بباه وبهار».

٢ ـ «يمشى حولى دهر من الحجر العاشق

أنا العاشق الأول

للنار تحبل النار

أيامى نار هى أنثى وهى دم

تحت نهدى أيامى صليل

والإبط آبار دمع

والإبط نهر تائه

وتلتصق الشمس على أيامى كالثوب

وتزلق الشمس

والإبط جرح فرّعته وشعشعته النار بباه وبهار».

** «دخلت مدرسة العشب جبينى مشقّق ودمى يخلع سلطانه».

١ ـ «دخلت مدرسة العشب (فى زمن مضى)

وجبينى الآن مشقق

ودمى يخلع سلطان دمى».

٢ ـ «دخلت مدرسة العشب وجبينى مشقق ودمى يخلع سلطان العشب».

** «علىّ وطن ليس لاسمه لغة ينزف نفيا ويثبت العشب والماء».

١ ـ «على وطن

على ليس لاسمة لغة

هو ينفى الآخرين

على ينزف نفيا

هو منفى من قبل الآخرين

على يثبت العشب والماء».

٢ ـ «على وطن

ليس لاسم هذا الوطن لغة

هذا الوطن ينزف نفيا

هذا الوطن يثبت العشب والماء».

وشبيه بذلك التشكيل:

«سمائى مخنوقة كتفى تهبط والأرض خوذة ملئت رملا وقشا هلعت أركض غطتنى سنونوة نهضت لهيب ناهداها نهضت أفتح شباكا...».

و:

«يخرج الشجر العاشق غصن يهزنى انبجس الماء انتهى زمن الناس القديم وجهى مدارات وفى الضوء ثورة أيقظتنى قرية فى مهبه».

١ ـ «انتهى زمن الناس القديم
ابتدأت..
وجهى مدارات
ووجهى فى الضوء ثورة».
٢ ـ «انتهى زمن الناس القديم
ابتدأت وجهى
ثمة مدارات
وثمة ثورة فى الضوء».
ومن ذلك:

** «دخلت فى شرك الضوء نقيا كالعنف أسطع كالتيه خفيفا أطرافى البرق أطرافى رماح منحوتة».

١ ـ «دخلت فى شرك الضوء
وأنا نقى
كنقاء العنف
أسطع كما يسطع التيه
وأنا خفيف
أطرافى هى البرق»
٢ ـ «دخلت فى شرك الضوء
والضوء نقى
كالعنف أسطع
كالتيه خفيفا
البرق أطرافى وحدودى»

** «أركض فى صوت الضحايا وحدى على شفة الموت كقبر يسير فى كرة الضوء»

١ ـ أركض وحدى فى صوت الضحايا الموجودين على شفة الموت يشبهون قبرا يسير فى كرة الضوء».
٢ ـ «أركض فى صوت الضحايا
وحدى أوجد على شفة الموت
أنا مثل قبر يسير فى كرة الضوء»

** «دم الأحباء كالأهداب يحمى»

١ ـ دم الأحباء يحمى المرء كما تحمى الأهداب العين»
٢ ـ «دم الأحباء مثل الأهداب
دم الأحباء يحمى الأحباء»

** «سأل النورس خيطا فى البحر يغزله الربان غنى ثلج المسافر شمسا لا يراها»

١ ـ «سأل النورس خيطا موجودا فى البحر يغزله الربان
وغنى ثلج المسافر شمسا لا يراها الربان
٢ ـ «سأل النورس خيطا كان يغزله الربان فى البحر»
الخيط غنى ثلج المسافر شمسا لا يراها الثلج
٣ ـ «سأل النورس خيطا... وغنى النورس ثلج المسافر»
وقريب من ذلك كله:

** «وضع السيد الخليفة قانونًا من الماء شعبه المرق الطين سيوف مصهورة..»

١ ـ «وضع السيد الخليفة قانونًا
هذا القانون من الماء
شعب هذا القانون المرق والطين وسيوف مصهورة».
٢ ـ «وضع السيد الخليفة قانونا
من الماء شعب السيد الخليفة
ومن المرق والطين هذا الشعب وسيوف مصهورة».

** «أغنى لغة النصل أصرخ انثقب الدهر وطاحت جدرانه بين أحشائى تقيات لم يعد لى تاريخ ولا حاضر/ أنا الأرق الشمسى والفوهة الخطيئة والفعل انتظرنى»

١ ـ «أغنى لغة النصل وأصرخ
فى صراخى أقول انثقب الدهر
وطاحت جدرانه بين أحشائى وتقيأت
ولم يعد لى تاريخ ولا حاضر
أنا الأرق الشمسى
وأنا الفوهة الخطيئة
وأنا الفعل»
٢ ـ «أغنى لغة النصل
أصرخ. (لا أقول شيئًا بل أصرخ فقط)
لقد انثقب الدهر وطاحت جدرانه

وتقيأت بين أحشائى

ولم يعد لى تاريخ ولا حاضر

أنا الأرق الشمسى

والفوهة هى الخطيئة والفعل»

** «أنا الساكن المدى والمزامير أنا الغصن لاجئًا»

١ ـ «أنا الساكن المدى

وأنا الساكن المزامير

وأنا الغصن لاجئًا»

٢ ـ «أنا الساكن المدى

وأنا المزامير

وأنا الغصن لاجئًا»

٣ ـ «أنا الرجل ذو المدى والمزامير الساكنة

وأنا الغصن لاجئًا»

** «هدوءًا هذه قبة وسكناى فى فوهة نهد أظل أحفر»

١ ـ «هدوءًا هذه قبة

وسكناى فى فوهة نهد

وأنا أظل أحفر

٢ ـ «هدوءًا

هذه قبة وهذه سكناى

أظل أحفر فى فوهة نهد».

ويبلغ التشابك والتعدد واحتمالات القراءة درجة قصوى فى المقطع التالى:

** «عريك الصاعق أعطى أمطاره يتعاطانى رعد فى نهدى اختمر الوقت تقدّم هذا دمى الق الشرق اغترفنى وغب أضعنى لفخذيك الدوى البرق اغترفنى تبطّن جسدى نارى التوجه والكوكب جرحى هداية أتهجّى...».

حيث تبدو كل كلمة تقريبا قابلة لأن تندرج ضمن التركيب اللغوى السابق عليها، ثم تندرج فى قراءة تالية ضمن ما يليها من نظم. وتبدو الاحتمالات كلها قراءات مقبولة فى السياق الكلى للنص.

وعلى قدر معادل تقريبا من التشابك وتعدد الاحتمالات، المقطعان التاليان:

** «جزر للهيب تصعد فيها آسيا يصعد الغد انطفأت شمس حلمنا بغير ما هجس الليل نهارى يقاس باللهب استصرخت صوت الشعوب يفتتح الكون ويغوى...».

** «لست الرماد ولا الريح

سريرى أشهى وأبعد أقفاص دروب مهجورة فرس الماضى رماد وصبغة الله لون آخر

لا يد علىّ»

١١ ـ ٣

تظهر هذه التشكيلات ـ التى لا تمثل إلا جزءاً مما يحدث فى «هذا هو اسمى» من تشابك وتعدد على المستوى التركيبى[٦٨] ـ أن اختراق حدود التركيب وحيد البعد، والدلالة الواحدة، قد وصل حدّ أن يشكل سمة مائزة للنص. وقد يكون سليما أن يشار إلى أن هذه السمة تطبع شعر أدونيس كله فى هذه المرحلة من تطور عمله. فقد رافق «هذا هو اسمى» نصان آخران تبرز فيهما هذه الخصائص إلى درجات متفاوتة. أما النصان فهما «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف» و «قبر من أجل نيويورك». وصدرت هذه النصوص الثلاثة فى كتاب واحد؛ وقد يكون هذا التنازع بين اتجاهين تجسيدا لروح «وقت بين الرماد والورد» الذى هو وقت موزع يتنازعه زمنان ومصيران وعالمان. وإذا كانت هذه السمات برزت فى شعر أدونيس، فى ذلك الوقت، فإن التطور اللاحق فى قصيدة الحداثة قد اتجه فى هذا المسار حتى غدا التشابك التركيبى، الذى أصفه هنا، سمة مشتركة بين كثير من النصوص. وتسمح هذه الحقيقة بإدراج هذه الظاهرة فى إطار الأطروحة التى يقدمها هذا البحث، وباعتبارها تجسيدا للنزوع الحاد فى قصيدة الحداثة لتحطيم إسار الوحدانية والواحدية والمحدودية والغور فى فضاء التعددية واللامحدودية.

ملاحظة إضافية:

قد يوضح الشكل التالى، بصريا، ما أسعى إلى وصفه من تنازع فى العلاقات التركيبية، بصورة أكثر جلاء مما فعلته

الفقرة السابقة. فى هذا الشكل يمثل الخط المتصل الرفيع علاقة أولى بين المكونات التى يقع تحتها، ويمثل الخط الأسود العريض علاقة ثانية ممكنة بين المكونات التى يقع تحتها. وتمثل مساحة التطابق والاشتراك بين الخطين حالة اللبس التى يولدها التركيب اللغوى:

** «عريك الصاعق أعطى أمطاره يتعاطانى

رعد فى نهدى اختمر الوقت تقدّم هذا دمى

تبطّن جسدى نارى التوجه والكوكب جرحى

هداية أتهجّى...».

-١٢

التعدد فى الذات: الأنا/ الآخر، تجليات الأنا

بين أول تجسدات الحركة من الوحدانية إلى التعدد التحول الجوهرى فى لغة القصيدة على مستوى الذات المعاينة، الذات الممارسة للفعل، أو «الأنا» الشعرية.

لقد كانت «الأنا»، عبر تاريخ الشعر العربى، ودونما استثناء أعرفه، هى الضمير الشخصى؛ أى الذات الفعلية للشاعر المتكلم المفرد. بكلمات أخرى كانت الأنا معادلاً رياضيًا فعليًا للناطق. من امرئ القيس، فى «فقلت له لما تمطى بصلبه»، إلى المتنبى فى «أنا الذى نظر الأعمى إلى أدبى»، ثمة خيط ينتظم الأنا الشعرية هو كونها الشاعر الذى ينطقها فى وجوده التاريخى الشخصى. ومن أحمد شوقى فى:

« يا ابنة اليم مـــا أبوك بخـــيلٌ

مـــا له مـــولعًـــا بمنعٍ وحـــبسِ

نفـــسى مـــرجل وقلبى شـــراع

بهـــما فى الدمـوع سـيـرى وأرسى»

إلى جبران خليل جبران فى:

«أعـطـنـى الـنـاى وغـنّ

فـالـغنا سـرّ الوجـود»

يطغى هذا الخيط المنتظم. وفى بدايات الشعر الحديث، تظل «الأنا» الشعرية هى الأنا التاريخية الشخصية. إن «أنا» الملائكة والسياب (فى «قرارة الموجة»، و «أزهار ذابلة») على التوالى هى الملائكة والسياب؛ وأنا البياتى (فى «أباريق مهشمة») هى عبد الوهاب البياتى، وأنا أدونيس فى (قصائد أولى) هى على أحمد سعيد (أدونيس). وفى ذلك كله تجسّد «الأنا» الوحدانية، والمحدودية، والوثوقية، والشخصانية.

بيد أن «الأنا» تخضع فى حركة الشعر الحديث المتطورة لتحول جوهرى يخرج بها عن الأنا التاريخية الشخصية ليمنحها طبيعة أكثر تشابكاً وتعقيداً وتعدداً، فيوحّدها بـ «أنا» عليا جماعية، أو يخرج بها عن الأنا الذاتية نهائياً ليحيلها إلى «أنا» لامحدودة على الإطلاق. ويحدث هذا التحول، تاريخيًا، فى مرحلة تغير فى لهجة القصيدة من «الأنا» إلى «الهو».

وجدير بالذكر أن «الهو» تاريخياً كانت أيضًا ذاتاً تاريخية محدّدة. أما «هو» خليل حاوى فى «نهر الرماد» مثلاً، فإنها ليست ذاتاً تاريخية محددة، بل هى تحوّل للأنا، من جهة، وتقمّص لكل الشخصيات المبحرة المكتشفة، لكل الذوات الأسطورية المغامرة من سندباد إلى ماركوبولو، من جهة أخرى:

«بعد أن عانى دوار البحر والضوء المواجى
عبر عتمات الطريقْ

ومدى المجهول ينشقّ عن المجهول عن موت
محيقْ

بعد أن راوده الريحُ رماه الريح للشرق
العريقْ»(٦٩).

ولعل أبرز ما يمثل هذا التحول فى طبيعة «الأنا» اللهجةُ التى يتجسد من خلالها «مهيار الدمشقى»، شخصية أدونيس الساحرة. ذلك أن عدداً من القصائد يكتب بلهجة الـ «هو» وعدداً بلهجة «الأنا». وفى كلتا الحالتين لا تمثل الأنا/ الهو ذاتاً تاريخية شخصية، بل هذا الشئ المتشابك المتعدد والمعقد، هذه الذات المتجاوزة للذات، الفو - ذاتية أو ميتاذاتية.

«وجه مهيار نارْ
تحرق أرض النجوم الاليفةْ»

«مهيار صوت خانه عاشقوه
مهيار أجراس بلا رنين...»

«أفتح بابًا على الارض، أشعل نار الحضورْ
فى الغيوم التى تتعاكس أو تتوالى

في المحيط وأمواجه العاشقةْ
في الجبال وغاباتها، في الصخورْ
خالقًا لليالي الحبالى
وطنا من رماد الجذورْ
من حقول الاغاني من الرعد والصاعقة،
حارقًا مومياء العصور»(٧٠)

١٢ـ١

وفي أعمق تجلياتها التعددية، تخترق الأنا حاجزًا آخر هو حاجز الواحد، لا لتكتسب صيغة جماعية وحسب، بل لتتعدد فعلاً في بنية القصيدة، فتصبح ذواتًا متعددة. ولقد تجسد ذلك في واحدة من أجمل صوره لدى البياتي في «قمر شيراز»، وأدونيس في «هذا هو اسمي»، و «مفرد بصيغة الجمع».

ولعل الاستخدام الشعرى للأسطورة ثم للشخصية التاريخية أو الشخصية المبتكرة المتقمَّصة أن يكون الوجه المبكر لهذه الظاهرة، حيث تتقمّص الأنا ذاتًا أسطورية أو تاريخية تفعل من خلالها وتجسّد رؤياها بلغتها. وذلك ما يحدث عند السيّاب والبياتي وعبد الصبور وأدونيس (في المسيح والسندباد والخيّام والحلاج ومهيار)، ويحدث لدى شعراء آخرين يبتكرون شخصيات يتقمصونها (سعدي يوسف والأخضر بن يوسف) أو ينقلون شخصيات عادية إلى مستوى الذات الفاعلة في التاريخ أو الشخصية الأسطورية (عبد العزيز المقالح ووضاح اليمن).

وتتمثل هذه الحركة من الواحد إلى المتعدد، إذن، في الحركة من الأنا الشخصية إلى الأنا الملتبسة وتتحقق في خطوات نموّ داخلي تمر عبر الأسطورية، فالذات التاريخية، فالذات المرآتية ثم الذات المتكاثرة، أو ما أسميه «ذات التجليات». وسأحاول رسم هذه الحركة بإيجاز، آملاً أن أستطيع تطويرها إلى مدى أكمل في دراسات مقبلة.

في ذروة نضجها، تمثل الأسطورة في الشعر الحديث بؤرة دلالية تعددية تتوحد فيها الذات الفردية بذوات أخرى أسطورية، أو تاريخية أحيانًا، هي تنامٍ وتفرّع وتجلٍّ للذات الفردية في وجوهها المختلفة. هكذا تبرز لدى السياب، مثلاً، ظاهرة التراكم الأسطوري التي قد تمثل أحيانًا عدم هضم للأسطورة فنيًا، لكنها، على الصعيد الذي أهتم الآن به، تجسيد فائق لمفهوم التعدد الذي أصفه. فالذات الفردية تصبح، في تجلياتها، تموز، والمسيح، وأدونيس، وبروميثيوس، والبطل المخلص بأنماطه المختلفة. وفي تجلٍّ آخر لها، تصبح الذات سندباد الرحالة المغامر (لدى خليل حاوي بشكل خاص)، أو تتوحد لهجة الذات الفردية فعلا بذات السندباد. وتتجلى التعددية في تكاثر الرحلات وفي تكاثر الوجوه ـ «السندباد في رحلته الثامنة»؛ «وجوه السندباد».

وفي ذروة تنامي هذه الحركة إلى التعدد، تتكاثر الذات الواحدة فعلاً، وتصبح ذات تجليات، كما أشرت قبل قليل، تمثلها «لارا» و «عائشة» في قمر شيراز، كما أظهرت في دراسة مفصلة(٧١).

«ها هي ذي «لارا» تتجلّى:
«في لوحات اللوڤر» والأيقوناتْ
في أحزان عيون الملكاتْ
في سحر المعبوداتْ
كانت «لارا» تثوى تحت قناع الموت الذهبي
وتحت شعاع النور الغارق في اللوحاتْ
في قصر الحمراء
في غرفات حريم الملك الشقراوات ـ كانت «لارا» تحت الاقمار السبعة والنور الوهاج»

وفي «حب تحت المطر» تتجلى «هي» في المدينة العريقة:
«كان يراها في الحلم كثيرًا منذ سنين، كانت صورتها تهرب منه إذا ما استيقظ أو ناداها في الحلم، وكان بحمّى العاشق يبحث عنها في كل مكان. كان يراها في كل عيون نساء المدن الارضية بالأزهار مغطاة وبأوراق الليمون الضارب للحمرة، تعدو حافية تحت الأمطار تشير إليه: «تعال ورائي» يركض مجنونًا، يبكي سنوات المنفى وعذاب البحث الخائب عنها والترحالْ

كان يراها فى كل الأسفار
فى كل المدن الارضية بين الناس
ويناديها فى كل الأسماء».

ويصبح هذا التعدد تعدداً فى الذات والزمان والمكان: فهى هذه الذات الغيبية التى تنتمى إلى كل مكان وزمان. وهى هذه الذات العادية التى تتحرك فى شارع من شوارع لندن، تدخل البار وتشرب:

«شاحبة كالوردة تحت عمود النور رآها. جاءت قبل الموعد. كانت فى معطفها المطرى الأزرق. قبّلها من فمها. سارا. قالت: «فلنسرع: ضحكا. دخلا بارًا. طلبا كاسين.... فرآها وراءه: فى أرض أخرى تحرقها شمس الصحراء...».

«عانقها، قبل عينيها. لندن كانت تتنهدُ فى عمق والفجر على الأرصفة المبتلة فى عينيها يتخفى فى أوراق الأشجار...».

ثم يأتى التجلى النهائى، الأسطورى اللازمنى:

«عائشة اسمى، قالت. «وأبى ملكًا أسطوريًا كان/ يحكم مملكة دمرها زلزال فى الألف الثالث قبل الميلاد»(٧٢).

١٣ـ

ولعلّ أعمق الظواهر خفاءً فى تجسيدها لحركة الواحد/ المتعدد أن تكون «بنية» فكرية ـ فنية طغت لدى عدد من الشعراء، ولم يقدّم لها حتى الآن تعليل نقدى، هى «بنية» التحولات. إن طغيان فعل التحوّل، وصور التحوّل أو لفظة التحولات، لدى شعراء مثل أدونيس والبياتى لتجسد الظاهرة التى أصفها بدقة. يكتب أدونيس «تحوّلات الصقر» و «تحوّلات العاشق»، بل يسمى ديوانًا بأكمله «كتاب التحولات والهجرة فى أقاليم النهار والليل»(٧٣) (حيث يتوحد التحول والتعدد فى الذات بالتعدد المكانى والزمانى). كذلك يكتب البياتى «تحولات محيى الدين بن عربى» و «تحولات نيتو كريستى فى كتاب الموتى»(٧٤). ويندرج ضمن هذه البنية مفهوم التقمصات أيضًا، كما فى قصيدة لهذا الكاتب عنوانها «تقمصات كمال أبو ديب فى عصوره الأخيرة»(٧٥).

وثمة وجه للتعدد، غير التحولات، هو طغيان المرآتية: من المسرح والمرايا لأدونيس إلى هذا المقطع المقتبس من قصيدة لقاسم حداد:

«(صوت)
أقول للمرايا:
تكلمى للناس عن جمرتى الصديقهْ
تغلغلى فى الجذر والزوايا
لتكشفى عن وردة الحقيقهْ...»(٧٦).

ويجسد هذا المقطع القصير العلاقة الجدلية العميقة التى أحاول وصفها بين الواحد والمتعدد: فالمرايا (وهى رمز التعدد) تتكلم عن جمرة (هى واحد) وتتغلغل فى الجذر (الواحد) والزوايا (المتعددة) لتكشف فى النهاية عن الحقيقة (الواحدة ـ المتعددة فى «وردة الحقيقة»). وبغير هذا التصور يبدو لى صعبًا جدًا أن نفهم سر طغيان الصور المرآتية خصوصًا، طبعا، لدى أدونيس الذى تحتل المرآة لديه مكانة بؤرية توليدية.

وفى تطور حديث العهد لها، تتجاوز الصورة المرآتية موضوعاتها السابقة (الأنا/ المرأة؛ الحقيقة/ المرآة) ليصبح موضوعها النص الشعرى ذاته، فيكتب نورى الجراح، مثلا، نصا عنوانه «القصيدة» يكتمل وينشر، ثم يلحقه بنص آخر اسمه «القصيدة فى المرآة» مقدما قراءة تحويلية تعددية للنص، من حيث هو ذات تنتشر وتتعدد وتتحول حين تواجه تجربة المرآتية بالطريقة نفسها التى تتكاثر وتتحول فيها الذات الإنسانية أو الحقيقة، حين تواجه هذه التجربة(٧٧).

تتجلى حركة الواحد إلى المتعدد أيضًا فى اللغة الحوارية، اللغة التى تتحرك بين ذاتين وتتنامى حول محورين. وبين أغنى تجلياتها عمل سمير الصايغ «مقام القوس وأحوال السهم»(٧٨) الذى يجلو بعداً آخر من أبعاد التعدد هو طغيان صيغة الجمع ومصطلحات كالمواقف والأحوال. وصيغة الجمع، متوحدةً بالدلالة العميقة على الحالة وتعدد الحالة أو الموقف وتعدد المواقف، تستحقُ دراسة خاصة من المنظور الذى أعنيه: من أدونيس فى «أغانى مهيار» و «المسرح والمرايا» و «تحولات..... فى أقاليم.....» إلى أعمال البياتى وغيره. وفى

جميع هذه العناوين ثمة علاقة بارزة بين الواحد والمتعدد. فـ «أغانى مهيار الدمشقى» تجمع بينهما؛ وكذلك يفعل «المسرح والمرايا»؛ وكذلك يفعل «مقام القوس وأحوال السهم»، وكذلك يفعل «أوراق الجسد العائد من الموت»، وأعمال عدة لهؤلاء الشعراء ولغيرهم.

١٣ ـ ١

أما آخر أنماط التعدد التى تنتمى إلى هذا المستوى من تعددّ الأنا، فإنه ما يمكن أن يسمّى تكثير الأنا الواحدة. ويتمّ ذلك بصورة رئيسية بانفصام الأنا إلى اثنين، لكنه يتخذ أحياناً صورة الكثرة التى تتجاوز التثنية. وقد كنت درست هذه الظاهرة فى سياق مناقشتى للتشظى والتفتت(٧٩)، غير أنها تنتمى، فى الوقت نفسه، إلى حيّز التعددية الذى أسعى إلى إبرازه فى البحث الراهن. ويبدو لى أن هذه العملية المزدوجة التى يشكّل وجهيها التشظّى، من جهة، والتعددية، من جهة أخرى بين أشدّ ظواهر الحياة العربية عمقاً وأبلغها دلالة. وهى تستحق قدراً كبيراً من التأمل والتمحيص لتفسيرها فى سياق البنى الاجتماعية ـ الاقتصادية ـ السياسية ـ الثقافية السائدة، وما تتعرض له من خلخلات وانفجارات داخلية حاسمة الأهمية.

وسأكتفى للتمثيل على تكثير الأنا أو تعددها بإشارات سريعة إلى عبارات جزئية ترد فى نصوص شعرية ينتمى أصحابها إلى أجيال مختلفة.

أولى هذه العبارات من أدونيس الذى تتخلل هذه التعددية، بصيغتها الانفصامية، شعره الأخير.

من «الوقت»

«ما الذى يفصل عن نفسى نفسى؟

ما الذى ينقضنى؟

أنا مفترق

وطريقى لم تعد، فى لحظة الكشف، طريقى؟

أنا أكثر من شخص، وتاريخى مهواى، وميعادى حريقى؟

ما الذى يصعد فى قهقهة تصعد من أعضائى المختنقة

أنا أكثر من شخص وكلّ

يسأل الآخر: من أنت؟ ومن أين؟

أعضائى غابات قتال.

... فى دم ريح وجسم ورقة؟»(٨٠).

ولدى محمود درويش يصبح تعدد الأنا سمة مائزة تبرز خلخلة وانفصاماً حادين وعداء وتناحرا. وأكتفى للتدليل على ذلك بنموذج من قصيدته «يطير الحمام» اقتبسته فى فقرة أخرى من هذا البحث، مضيفاً إليه عبارة من قصيدة أخرى:

«ونحن لنا حين يدخل ظلٌّ إلى ظلّهِ فى الرخام

وأشبه نفسى حين أعلّق نفسى

على عنق لا يعانق غير الغمام».

«المكان الشئ فى رحلته منّى إلىّ»(٨١).

ويستمر هذا التشظّى/ التعدد للأنا لدى شاعر شاب يكتب حديثًا، واصلاً إليه فى صورة تتجاوز التثنية لتصبح تكثيراً غير محدود. يكتب سلام كاظم قصيدة(٨٢) يطغى فى المقطع الأول منها ضمير المفرد، وتبدو الذات موحدة واحدة، غير أنها تعى أنها تنتمى إلى وتمثّل جيلاً كاملاً. وهى تكتب مرثية هذا الجيل:

«قوسى على كتفى وأحلم باقتناص رفات سنبلةٍ

ومرثيات جيلى».

وتعلن القصيدة، خلال تطوّرها أن «فرديّة الينبوع ميّتة غداً»، ثم تمرّ الذات بسلسلة انكسارات وتباريح وتنبثق فيها فجأة هذه العبارات:

«والميتون الميتون ولست أعنى غير أشخاص الذين

تخللونى، يعبرون الجسد:

ـ لا جدوى.. توسّلنا إلى بوّاب مقبرة المدينة

قرّب الفانوس منا..».

وتطغى على القصيدة فعلاً الذات الجماعية «نحن» لزمن، ثم تنفصم فجأة بالطريقة التالية:

«امتلأنا بالرماد.

وفى انتهاء الجسر،

أحضنهم وأبكى

ولأن خاتمتى تجئ مع ارتخاء الشمس...».

وتسود، حتى النهاية، الأنا الفردية التي تبكي في سياقات جماعية، وتختتم القصيدة:

«وأسقط ميّتًا في نبرة الأشجار».

١٤ـ

تعدد الصوت

تتمثل حركة الانتقال من الواحد إلى المتعدد أيضًا في الانتقال من الصوت الواحد إلى الصوت المتعدد، وهو انتقال يمنح القصيدة بعدًا جديدًا اتفق على تسميته بالبعد الاحتدامي (الدرامي)، ويمثل انتقالاً من القصيدة الغنائية إلى القصيدة الاحتدامية (الدرامية).

وفي أبسط صوره يتخذ هذا الانتقال شكل ازدواجية للصوت في القصيدة. لكنه في أعقد صوره (لدى أدونيس بشكل خاص) يصبح أصداء أصوات داخلية لا تُسَمَّى وتميز، كما يحدث في العمل المسرحي، بل تنبثق في نسيج النص وبنيته بلهجات متباينة وإيقاعات متفاوتة ولغات شعرية متغايرة[٨٣].

وقد يتخذ هذا التعدد شكلاً انفصاميًا، بحيث يكون الصوت في القصيدة واحدًا لكنه ينفصم إلى صوتين، كما يحدث في قصيدة ياسين طه حافظ «الشبح والسيدة» التي يرفقها الشاعر نفسه بالملاحظة التالية:

«في القصيدة أساسًا صوت واحد هو صوت السيدة. أما الشبح فهو انشطار مأساوي من خيالها الملتف على الساقين المطاط للزوج الراحل، والذي هو البطل الحقيقي في القصيدة. الصوتان يتحدثان من بعدين مختلفين لقضية واحدة. يحاول الصوتان أن يتبادلا الموقع على طول القصيدة حتى يتلاشى البعد أخيرًا وتظل السيدة وحدها في صمت الحجرة، كما كانت في بداية القصيدة...»[٨٤].

ولقد وصفت خالدة سعيد النقلة من الغنائية إلى الدرامية لدى أدونيس ببراعة تغنيني عن إضافة جهدي الخاص إلى ذلك. وسأكتفي باقتباس رأي مطول لها في جزء من دراستها لقصيدة «هذا هو اسمي»:

«ليست للقصيدة هندسة مغلقة ثابتة، لأنها دفعة أو حركة. وليس لهذه الحركة بداية ونهاية. تبدأ القصيدة وكأنها إضاءة مفاجئة لحركة كانت مستمرة من قبل وظلت مستمرة حتى بعد أن سكت الشاعر. بدأت: «... ماحيًا كل حكمة» وانتهت: «وطني هذه الشرارةُ هذا البرق في ظلمة الزمان الباقي...».

بهذا تكون القصيدة موجةً لا بيتًا. تمثل هذه البنية بمسارات وتيارات وتفجرات وأصوات تتلاقى وتندمج أو يخترق بعضها بعضًا ليخرج وقد عانى تحوّلاً ما، وبأشخاص أو «ظهورات» وانقسامات للشخص الواحد، وتقاطعات عبر الشخص الواحد، يتمّ هذا في محرق أو مكان هو مدينة الأعماق، في زمن هو اللحظة المتحركة. لذلك أقول إن القصيدة ذات بنية مسرحية...

ويصل أدونيس في قصيدة «هذا هو اسمي» إلى نوع من التجريد المسرحي. أي تبقى الحركة والتيارات والأبعاد وتغيب التفاصيل. يأخذ من الحوار غايته، أي تقابل فاعليتين بشريتين أو تيارين وتصارعهما أو تعانقهما أو توازيهما؛ وبدل الأبطال الذين لا يتبدلون نجد أنفسنا أمام الأبطال «الظهورات» التي هي تجليات تومض لتحقق فعلاً أو تحدث كشفًا ثم تعود للاتحاد بالواحد ـ الكل. وأبرز السمات المسرحية في هذه القصيدة هي الخشبة والأبعاد والأصوات. وبدل الخشبة الواحدة هناك مجموعات من الخشبات تمثل مسقط اللحظة الحاضرة، ومسقط الظلال التاريخية، وعوالم اللاوعي الفردي والجماعي. وتنتقل الحركة بين هذه الخشبات صعودًا وهبوطًا، إلى الأمام وإلى الوراء، وتتقاطع الأصوات المتعددة المسارات. تبدأ صورة أو فكرة ما بتحريض الحركة على الخشبة الأمامية، وتنطلق الموجة باعثة الظلال والأصوات في

الخشبات الخلفية والسفلى. حين يقول مثلاً: «وطنى راكض ورائى كنهر من دم» تتحرك فى جميع الاتجاهات أنهار الحياة والدم والحبر منذ نهر هيراقليطس أو التجدّد الدائم، إلى نهر دجلة مصبوغًا بالحبر أو بالدم حتى نهر الدم فى دير ياسين، وحين يقول «مِن الحريق»؟، يظهر خطّ النار الذى يقطع التاريخ منذ نار بروموثيوس إلى نار الفينيق، وحريق قرطاجة وروما، وحريق البصرة حتى حريق النابالم ويمتد نحو الذات ويبعث حريق الأب، وحريق الحب ونار الفعل.

ومن العناصر المسرحية الأصوات التى تتعدد، تتوازى، تتقاطع أو تتداخل وتجىء واحدة، متعددة أو جوقات. هذه الأصوات تتفجر منطلقة من صوت الشاعر الذى ينقسم على نفسه ويصير ذاته وغيره فى آن؛ أو تجىء لتتقاطع فى صوت الشاعر وتدخل فيه، أو تواكبه جوقاتٍ جوقات»[٨٥].

١٥ـ

بالإضافة إلى الطبيعة الدرامية، يمنح هذا التعدد للقصيدة، كما يجسّد فى الآن نفسه، بعداً جديداً على صعيد الرؤية العربية للعالم هو «تعدد المنظور»؛ وهو بين أهم ما يحدث من تطورات فى الثقافة المعاصرة. ذلك أن الثقافة العربية ـ إذا كان لى أن أعمّم ـ شجعت عبر تاريخها المنظور الواحد، أو الرؤية عبر المنظور الواحد، وعمّقت تركيزها على المرئى من خلاله عن طريق التفصيلات الجزئية. من هنا هذه القدرة العجيبة على رصد التفصيلات فى الثقافة. لكن رصد التفاصيل كان يقابله غالبًا غياب للمرئى: غياب له فى كليته. وقد قدّم النقد العربى والدراسات اللغوية أفضل الأمثلة على ذلك (كما يتجلى فى أية دراسة قديمة لنص شعرى ـ وليكن إحدى المعلقات مثلاً ـ وفى الدراسة اللغوية للقرآن الكريم التى لم تنتج تحليلاً واحداً لسورة كاملة من حيث هى بنية كلية).

ووحدانية المنظور تنبع من وحدانية الإيمان: الإيمان بحقيقة واحدة مطلقة لا بديل لها، وبقدرة الرائى على اكتشاف كل ما يمكن اكتشافه من هذه الحقيقة. هكذا لم ينم فى الثقافة مفهوم البديل أو البدائل، ولم ينم فيها لذلك مفاهيم كالاستراتيجية التى تفترض وعى البدائل أو السعى إلى تفتيق البدائل وبلورتها، حين لا تكون «قائمة فى الوجود» فى حد ذاتها.

أما الرؤية عبر تعددية المنظور فإنها النقيض الجذرى لذلك: فهى تجسد موقفاً نسبيًا، متشككًا، من الحقيقة، وربطًا لها بمواقع إنسانية وشروط تاريخية متغيرة؛ كل منظور يكشف حقيقة خاصة به. وهكذا فإن تعددية المنظور تعنى تعددية الحقيقة، أو تعدُّد السبل التى تنجلى بها وتشابكها.

ولقد جسد جبرا إبراهيم جبرا هذا المفهوم فى الرواية[٨٦] بشكل متميز، كما جسده أدونيس فى «مفرد بصيغة الجمع»[٨٧] بشكل رائع. لكنه لا يزال بين المعطيات الجديدة التى لم تصل بعد حدّ أن تطبع الثقافة بطابعها. ولذلك أكتفى، هنا، برصده دون محاولة تقصّيه وتحديد ملامح تفصيلية له، مشيراً فى الوقت نفسه إلى تناميه المثير للاهتمام خلال السنوات الخمس عشرة الأخيرة. حين كتبت هذه الدراسة كانت رواية جبرا ورواية عبد الرحمن منيف «شرق المتوسط»[٨٨] العملين الوحيدين اللذين كان بوسعى الإشارة إليهما. أما الآن فإن عدداً لافتاً من الروايات ومن النصوص الشعرية والمسرحية يجسّد هذه التعددية فى المنظور. وآخر النصوص الروائية التى أتيح لى الاطلاع عليها هو «لعبة النسيان»[٨٩] لمحمد برادة. وواضح من انتشار هذه التقنية فى الرواية إلى درجة تفوق انتشارها فى الشعر أنها قد تكون أكثر خصوبة وأشدّ قابلية للاستخدام فى النصوص السردية.

١٦ـ

ثمة أشكال أخرى «متعددة» من التعددية، والانتقال من الراسخ الثابت نهائى التشكل إلى المتحرك المتحوّل الذى هو فى عملية صيرورة، وبين هذه الأشكال ما يمكن تسميته «تعدد الأنماط الكتابية» أو «الأجناس الأدبية» فى النص الشعرى. كما أن بينها ما سأسميه الآن «تعدد النص». وعلى مستوى أقل شمولية، يندرج التناص أو التداخل النصىّ (in-tertextuality) ضمن هذه الظاهرة، خالقًا تعددية فى الصوت، واللهجة، والسياقات التاريخية والثقافية، والأنماط

الكتابية (أحيانًا)، والدلالة، بل فى الإيقاع أيضًا، حين يتم اقتباس نص له وزن وإيقاع مختلفان عن النص الذى يدرج فيه[٩٠].

أما تعدد الأنماط الكتابية فإنه يغدو، تدريجيًا، سمة من سمات نص الحداثة؛ وفيه يتناوب الشعر والنثر (بالمصطلحات السائدة المعقولة ودون رغبة فى الدخول فى جدال حول ماهية الشعر وماهية النثر). وقد يكون النثر اقتباسًا تاريخيًا (كما فى نص أدونيس «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»[٩١]، وفى قصيدة طويلة لهذا الكاتب هى «الأضداد»، التى أدرجت فيها صفحتان كاملتان من كتاب (طبقات الشعراء المحدثين) لابن المعتز)[٩٢]. وقد يكون النثر تأليفًا ذا علاقة مباشرة بالمقاطع الشعرية فى النص ويشكل معها نسقًا تتناوب فيه المقاطع النثرية والشعرية بانتظام وفى مواقع محددة لكل منها، كما فى قصيدة عبد العزيز المقالح «أوراق الجسد العائد من الموت»، التى أقتبس منها الصفحتين التاليتين:

قراءة فى أوراق

الجسد العائد من الموت

«صنعاء: الشارع الدائرى.

الزمن: ١٣ ديسمبر ١٩٨٢.

الوقت: الثانية عشرة و ١٣ دقيقة ظهرًا.

الأشجار تتمايل.. الطريق لم يعد دائريًا أو مستقيمًا، ها

هوذا، يترنح، يتسع ويضيق،

يصعد، يهبط.. السيارات تمسك

فى بعضها تتأوه، وترتطم بأعمدة النور وتستنجد بفئ الشجر.

البيوت تتمايل، نوافذها ترتعش..

الناس يخرجون إلى الشوارع.. الكلمات ترتعش

فى الشفاه وتنطلق فى أشكال من

الدوائر المكسورة).

(١)

«إذا زلزلت....»

وبكى جسدُ الأرض

ـ أيتها النخلةُ اليمنيةُ ـ يا امرأةَ البُنّ:

كيف بياغتك الأصفرُ ـ الموت

والأسودُ ـ الحزن

كيف تصيرينَ لحدا

وينكسر الظلُّ فى الخنجر المأربيّ؟

أيها القبض المتبقّى من السيف

لا تكشف السرَّ

مازالَ فى الجسد امرأةٌ

ونخيلٌ،

ومازالت الأم «عشتار» تشرقُ فى آخر الليل

والطفل برسم فى صدره وجهَ مُهر من النار

يخرج من حجر أورق الموتُ فى جفنه

ثم ينهض مرتبكًا

ويفتّش عن قمر لا فضاءَ له

ويروض أجنحةً من رماد الحطامْ.

(جيبوتى: محطة الأرصاد الأولى

سجلت مراصدنا عند الظهيرة زلزالاً عنيفًا

بلغت قوته سبع درجات بمقياس ريختر،

ربما يكون قد ضرب أجزاء من المنطقة الوسطى باليمن!

بعد الولادة

يغفو الزمن فى أحضان الموت).

(٢)

هبط الليلُ عندَ الظهيرة

واحترقَ الشجرُ القرويُ بماء الظهيرة

فارتعشتْ فى عيونِ الصبايا الجِرار

هوى النبعُ،

غاض حديثُ الصبايا

استحال نداءُ الخلاخيل دمعًا

أسالَ دمَ العشب

والماعزُ اصطاده لهبٌ لا يُرى

هل أتى الموتُ مختفيًا فى ثياب الظهيرة؟

هل...

وبكى جسدُ الأرض

واختلطتْ ببقايا المرايا عيونٌ مشققةٌ،

وشتاءٌ

(ضوران: الجامع الكبير

إمام الجامع ينهض من السجود الأول

ثم يقرأ: ﴿القارعة ما القارعة. وما أدراك
ما القارعة، يوم يكون الناس كالفراش
المبثوث، وتكون الجبال كالعهن المنفوش﴾
صوت الإمام يتصدع، جدار القبلة يتصدع،
تتوارى آية الكرسى عن الأنظار، يسقط السقف
ويسجد المصلون قبل أداء الركوع
وتذهب بيوت المدينة لأداء صلاة الموت)»(٩٣).

وتستحق ظاهرة تعدد الأنماط الكتابية دراسة مستقلة فى مجال غير هذا المجال. وسأكتفى بهذه الإشارة إليها الآن، ولفت النظر إلى أهميتها. ويبدو لى أنها ستتطور بتسارع متزايد فى النص الحداثى المستقبلى.

١٦ ـ ١

أما تعدد النص فإنه ظاهرة جديدة، من جهة، ومحدودة الحدوث، من جهة أخرى. ويمكن أن أدرج فيها نمطين من التعدد: أولهما تعدد النص بالمعنى الحرفى للعبارة؛ أى أن يتركب النص الكلى من نصين مختلفين فى إيقاعهما ولغتهما وتجربتهما.. إلخ. يدرجهما الشاعر معًا بتوزيع طباعى متميز دالّ، ليشكلا نصًا واحدًا. وأبرز مثل أعرفه على هذا النمط من النص قصيدة سعدى يوسف «غرناطة» (١٩٦٥) التى تتشكل بالطريقة التالية:

غرناطة

«منتصفُ الليل.
فى «البائسينَ» أراكَ تبحثُ فى الظهيرةْ
لقد أطفئت الحمراءُ.
ووراءَ بهرجةِ المدينة. والمخازن. عن حكاياك الصغيرةْ
فى الساحةْ
عن منشد أعمى. وزاوية تدورُ بها القصائدْ
عيناه. فى الساحةْ
سريةٌ، عن ذلك السفحِ الذى قتلوا به لوركا، وعن بُقيا قصائدْ
خطوتهُ. فى آخر الساحةْ
لما تزلْ مطويةَ الأهدابِ ترقد بانتظاركْ
قميصُها يستر بالزرقة مصباحهْ
طوّفتَ حتى فى الأزقة حيث تتبعك الكلابْ
منتصفُ الليل، كخصر امرأة يُطوى...
متسائلاً عن شاعرٍ قتلوه، وانفجرَ الجوابْ:
وفى الشارع قيثارةْ
«لوركا؟ أجل... لوركا؟ درسناه». وتتبعُكَ الكلابْ
ينهمر النائحُ منها، والندى يغرس أزهارَهْ
متعثرَ الخطوات، تسائلكَ الأزقةُ عن جوابْ.
فى الليل
عُدْ، فالفتاةُ الآن فى المقهى، وقد يأتى سواكْ
فى منتصف الليل
كي يطلبَ الثقّابَ منها،
هنا فارقَ عبدُ الله أسوارَهْ
تلك أغنيةُ اليتامى
جوادُه النجمُ، وأغنيتُه شارةْ
تمّتْ... ومُنشدُها تململَ... ثم قاما

***

نائمةٌ أنت. وفى شَعركِ نوّارةْ»(٩٤).

وينتمى إلى هذا النمط من تعدد النص كتابة نصين متوازيين شاقولياً على الصفحة، بحيث تنقسم الصفحة إلى نصفين يرد فى النصف الأيمن نص وفى النصف الأيسر نص آخر. وتتفاوت درجات الترابط بين النصين من قصيدة إلى أخرى وأول مثل أعرفه على هذا النمط قصيدة لهذا الكاتب نشرت عام ١٩٧٢ فى «بكائيات من مراثى إرميا»(٩٥). وآخر الأمثلة التى أتيح لى أن أراها قصيدة محمد بنيس «ورقة البهاء»(٩٦) التى وصلتنى وأنا أضع اللمسات النهائية لهذه الدراسة. وقد نشرت عام ١٩٨٨. وأكتفى هنا باقتباس صفحتين منها(*) مثلاً على الظاهرة المناقشة، وبالإشارة إلى أن تعدُّد النص يرد فى مقاطع أخرى من هذه القصيدة أيضاً.

وبين صور تعدد النص المقاربة نهج اتبعه سعدى يوسف توضع فيه إلى جانب النص الأول، ودونما انتظام، صناديق

* حفاظا على الشكل الطباعى للصفحتين المقتبستين. نقلناهما إلى ملحق بآخر المقال (فصول).

تملأها مكوّنات لما يبدو نصًا ثانيًا، وفي النصين (٩٧)، (٩٨) التاليين (*) ما يوضح هذا النهج.

١٦ ـ ٢

أما النمط الثاني من تعدد النص فهو أقل جذرية، ولا يشكّل تعدداً للنص بالمعنى الكلي المتمثل في النمط الأول، وقد يتطلب مصطلحاً آخر لوصفه. لكنني، مبدئيًا، سأدرجه ضمن تعدّد النص وفي هذه الحالة ينقسم النص إلى متن وهوامش قد تكون قليلة وتفسيرية الطابع، وقد تكون منتظمة وتشكل بدائل حقيقية لنص المتن. لكن المتن والهوامش تشكل نصًا واحداً. وأبرز مثل أعرفه على هذا النمط قصيدة أدونيس «إسماعيل» (١٩٨٣)(٩٩)، ونص لهذا الكاتب نشر عام ١٩٧٨هو «رباعيات أولى»(١٠٠) كان قد سبقه نص ذو هوامش مختلفة الطابع هو «الأضداد» (١٩٧٢) ويستحق تعدد النص، أيضًا، دراسة مستقلة، لكنني أكتفي بهذه الإشارات إليه لأنها تفي بغرض البحث الحاضر؛ ولأنني لا أكتب بحثًا مختصاً بهذه الظاهرة.

١٦ ـ ٣

ثمة نمط أخير من أنماط تعدد النص أود الإشارة إليه، مع أنه لايزال في حالة برعمية، وهو يمثّل تعدداً حقيقيا فيزيائيا للنص الواحد، إذ ينشأ من كتابة النص مرتين (أو أكثر، نظريا) بصيغ متباينة، ومن اعتبار كلا النصين جزءاً من التجسيد الكلى للتجربة أو الرؤيا التي ينبع منها فعل الكتابة ثم نشر النصين المتباينين معا. ومن الجلى أن هذه العملية تختلف جوهريًا عن فعل التنقيح أو إعادة الكتابة المألوفين جدا في تاريخ النصوص. فهاتان العمليتان الأخيرتان تلغيان مراحل سابقة من تشكل النص وتستقران على صيغة نهائية. أما ما أشير إليه من تعدد للنص فإنه لا يلغى صيغة أو مرحلة من صيغ النص أو مراحله، بل يعتبر كلا منها صيغة مكتملة ومع ذلك يضعهما الواحدة إلى جانب الأخرى أو بعدها، خالقًا بذلك صورتين مختلفتين للنص الواحد. والنموذج الأول الذى أعرفه لهذه العملية نص لهذا الكاتب تعود كتابته إلى ١٩٧٧ لكنه لم ينشر حتى ١٩٨٤ هو «فصل الانكسار»(١٠١).

أما تعدد النص الناتج من عملية التنقيح وإثبات صيغة نهائية على حساب صيغ أخرى سابقة، فإن من بين أبرز تحققاته ما فعله أدونيس في الطبعة الأخيرة لمجموعاته الشعرية كلها؛ إذ نقح عمله كله وأثبت عبارة «صيغة نهائية» على الطبعة الجديدة. غير أن الصيغ السابقة لاتزال موجودة فعليا في طبعات متداولة يستطيع القارئ أن يعود إليها ويقرأها جنبا إلى جنب مع الصيغة النهائية. وبهذه الصورة قد ينشأ تعارض فعلى بين ما يعتبره الشاعر الصيغة الشرعية لعمله، وما يعتبره القارئ صيغا مختلفة يروق له بعضها أكثر من غيره حتى لو لم يتطابق ما يفضله مع ما يشرعّه المبدع. ويمكن اعتبار هذا النمط من إلغاء الصيغ السابقة ظاهرة جديدة تصدر عن نزوع مناقض للتعددية التي أناقشها في هذا البحث على مستوى فعل المؤلف لكنها تؤكد حضور التعددية على مستوى الواقع والقارئ. ومن الشيق والدال جدا أن ما يحدث في الشعر بدأ يحدث في الرواية ومجالات أخرى. فقد أعاد حليم بركات كتابة قصة قصيرة كانت قد نشرت عام ١٩٦٢، مطورا إياها إلى رواية نشرت عام ١٩٨٨. كما قام فاضل العزاوى بعمل مشابه، حين أعاد كتابة «مخلوقات فاضل العزاوى الجميلة» ونشر النص الجديد تحت عنوان فرعى «قصيدة ـ رواية»، متضمنا تعددا للنص بأكثر من معنى (تعدد الجنس الأدبى وتعدد النص نفسه). وقد بلغنى حديثا أن عبد الرحمن منيف قد أعاد كتابة «شرق المتوسط». وقد تتنامى هذه الظاهرة لتصبح آلية من آليات التعدد ذات أثر حقيقى في تطور الكتابة العربية المعاصرة. (وأعيدت كتابة هذا القسم من هذا البحث في جامعة كولومبيا/ نيويورك في كانون الأول ١٩٩١)(١٠٢).

١٦ ـ ٤

تبقى في السياق الراهن لدراسة التعددية ظاهرة فذّة بحق، قد يكون ارتباطها المباشر بما أناقشه غير واضح، لكنها تستحق الرصد. هى تعدّد المؤلّف، أى قيام أكثر من مؤلف بإنتاج النص الواحد. وليس في مجال معرفتي أن هذه التعددية في المؤلف عرفت في تاريخ النصّ الإبداعى العربى، مع أنها مألوفة في نمط آخر من النصوص كالنص الفلسفى

(*) انظر الملحق في نهاية المقال (فصول).

الذى يفترض أن إخوان الصفا أنتجوه. فجأة، خلال عقد من الزمان، نرى تعدّد المؤلفّ فى الكتابة الإبداعية العربية، فى الشعر وفى الرواية وفى الكتابة التى لا تقبل التصنيف، ضمن نظرية الأجناس المعروفة. يكتب جبرا إبراهيم جبرا وعبد الرحمن منيف «عالم بلا خرائط»(١٠٣)، ويكتب شاعران شابان هما إبراهيم زيدان وقيس مجيد المولى «قصيدة مشتركة عن النصف الحى والنصف الميت»(١٠٤)، ويكتب قاسم حداد وأمين صالح الجواشن(١٠٥) مبتكرين نمطاً كتابياً تعدّدياً جديداً. ولن يفاجئنى فى شئ أن تتنامى هذه الظاهرة، خلال الأعوام القادمة لتصبح فعلاً إبداعيًا جماعيًا بحق؛ أى فعلاً تنتجه جماعة، الضمير السائد فيه هو النحن بمعنى حقيقى، لا بدلالة مواهمة كما هى الحال فى رواية هانى الراهب «التلال»(١٠٦) التى تستخدم «نحن» لتسرد النص الروائى، والكاتب فى الحقيقة فرد واحد، وصوته السارد صوت فردى.

١٧-

أخيراً سأشير إلى تجسد فذّ للتعددية هو الانتقال من المعنى الواحد المتجانس، أو المتناسق، إلى المعنى الضدى، وانتشار لغة المفارقة الضدية، وهى لغة احتمالات ومحاولات، وتمثل أحد أكثر طوابع اللغة الشعرية بروزاً، خلال العقود الثلاثة الماضية.

يصف أدونيس «مهيار» بطله الأسطورى بأنه:

«يقبل أعزل كالغابة، وكالغيم لا يرد....

يرسم قفا النهار... ثم ينتظر ما لا يأتى»(١٠٧).

ويسمى البياتى أحد كتبه «الذى يأتى ولا يأتى». ويعمق أدونيس اكتشاف العالم، من خلال اكتشاف الذات فى «لأنه يَحر فى عينيه». وتنشأ فى الشعر الحديث كله هذه اللغة الضدية، اللغة التى تحاول أن تقول المحال وألا تقول ما يسهل قوله. وتطغى، فى الوقت نفسه، لغة بيْنيّة، كأن عالم الشاعر المعاصر غير مموضع بثبات فى مكان محدد وزمان مُدْرَك، بل مُعلّق فى الفراغ، بين أن يكون أو لا يكون، بين الكون المترسّب الذى انهار والكون المغلق الذى لم يتبلور بعد («وقت بين الرماد والورد»، يكتب أدونيس).

ومن هذه اللغة البينية والضدية فى آن يتولد عالم من الممكن، من الاحتمال، من التلبس لصور متعددة. وعالم الاحتمال هو، تحديداً، عالم التعدد الذى يقف نقيضاً لعالم الشئ الواحد المُحدَّد المدرك. ثم إنّ هذا العالم هو، فى الوقت نفسه، عالم اللايقينية الذى تنهار فيه الوثوقية والتحديد الإطلاقى للمكان والزمان والمعنى والرؤية والموقف، بل للذات أيضاً.

ولأننى خصصت دراسة مستقلة للغة المفارقة الضدية فى مكان آخر، سأكتفى فى السياق الراهن بتقديم عدد قليل من النماذج، مؤكداً أن غرضى هو التمثيل على الظاهرة فى صيغة عامة، لا الاستقصاء والتفريع، لكن مشيرا فى الوقت نفسه إلى أن لغة المفارقة الضدية تتنامى تناميا لافتًا جدا لتصبح سمة مائزة لكثير من النتاج الشعرى الراهن فى اللحظة التى أضيف فيها هذه العبارة (حزيران، ١٩٩٣) ويطغى منها بشكل خاص النمط الذى سأسميه بعد قليل «لغة المحال».

تتخذ لغة المفارقة الضدية شكلا مفهوميا أحياناً، وشكلا لفظيا أحياناً أخرى. فهى تظهر بالشكل الأول فى الأمثلة التالية من شعر أدونيس(١٠٨):

«سقط الماضى ولم يسقط (لماذا يسقط الماضى ولا يسقط؟)».

«أطلب الماء ويعطينى رملا
أطلب الشمس ويعطينى كهفا».

«تظهر فى كوخ على الاردن أو فى غزة والقدس
تقتحم الشارع وهو مأتم تتركه كالعرس».

«وابتدىء من هنا
مثلما تبدأ الفجيعة أو تولد الصاعقةْ
متّ؟ ها صرت كالرعد فى رحم الصاعقةْ».

«وكان الوقت يشرف أن يصبح خارج الوقت».

«ويبنى جسرا يعبر عليه من الآخرة إلى الأولى».

أما فى صيغتها اللفظية، فإن بين الأمثلة على المفارقة الضدية عبارة أدونيس:

«جاء العصف الجميل ولم يأت الخراب الجميل».

إذ إن الخراب يرتبط فى الذهن وفى اللغة بنقيض الجمال، بالقبح والدمار، لكنه هنا يوصف بأنه الخراب الجميل. وتنشأ من ذلك شبكة من الدلالات الثرية التى تظل عصية على التجميع والتركيز فى بنية دلالية متناسقة إلى أن نستدخل فى الوعى عمل الشاعر كله وارتباط موقعه من بناء ثقافة جديدة ومجتمع جديد بالإيمان بضرورة تهديم العالم القديم وتخريبه. وبهذه الصورة يصبح الخراب حين يتحقق (وهو هنا غير متحقق) تجسيداً رائعًا لإمكان الولادة الجديدة وبناء عالم غض خصب. من هنا يتوحد بعداً تصور الشاعر للعالم فى تعبير مركز واحد هو «الخراب الجميل».

وبين الأمثلة أيضاً قول أدونيس:

«منذ يوحنا المعمدان يحمل كل منا رأسه المقطوع فى صحن وينتظر الولادة الثانية».

أن يحمل المرء كتابا فذلك مما يتشكل فى إطار اللغة المتناسقة، وحيدة البعد؛ وأن يحمل المرء ثوبه فذلك أيضاً مما يتشكل فى إطار اللغة المتناسقة. أما أن يحمل المرء رأسه المقطوع فى صحن فإنه مما لا يتشكل فى إطار لغة التناسق والدلالة المحدودة والعقلانية، بل إنه لينسج شبكة جديدة غير قابلة للتحديد فى إطار التجربة المألوفة واللغة المتناسقة دلاليا. ثمة بعد آخر للتعبير ينبع من تشكيل المحال ولغة المفارقة الضدية فى بنية لغوية تبدو عادية تمامًا. وذلك البعد الآخر قد يكون قابلا للتحديد استعاريا وقد يكون غير قابل للتحديد مهما بلغ سعينا من الإيغال فى التحليل. وهو يبقى فى أية حال مكمنا لاحتمالات مختلفة ولإمكانات قابلة للتحقق أو عدم التحقق. ومن هنا، فإن لغة المفارقة الضدية ولغة المحال تحملان فى جوهر تكوينهما بذور التعدد واللامحدودية والتشابك وتسهمان جذريا فى خلق النص المفتوح، نص الإمكانات والاحتمالات.

وشبيه بهذه الصيغة التعبيرية القائمة على المفارقة الضدية التى تخفى وراءها رؤية معقدة التعبير الذى يختتم به أدونيس «هذا هو اسمى»:

«عاشق فى الحنين فى النار فى الثورة فى سحر سمها الخلاق».

فمن الصعب، فى سياق عادى خارج هذا النص، أن نتصور دلالة متماسكة لعبارة «سحر سمها الخلاق»؛ ومن الصعب أن نتصور دلالة متماسكة لهذه العبارة منسوبة إلى الثورة. أما فى إطار رؤية أدونيس الكلية للعالم فإن لغة المفارقة الضدية التى تتمثل فى العبارة المذكورة تصبح مشعة بدلالات على قدر كبير من الثراء والتشابك والتعدد.

وقريب من لغة أدونيس هنا، فى إشعاعها بالمفارقة الضدية، لغة قاسم حداد وأمين صالح فى «الجواشن»(١٠٩).

«يحدث أن نشهر الفضيحة كالمخلب ونبجّل الخراب».

«فقد عرف بالخبرة أن الخراب قادم، وأن الأنقاض سوف تزهر بعد قليل».

ويتمثل هذا النمط من المفارقة الضدية أيضًا فى الجمل التالية:

«وأنت، أيها الليل الإباحى، الكريم كالموت، الطاعن فى العمى، المعن فى غزو الأماكن الخالية...».

«وكان الحاكم المعطّر بالكراهية يطوى بلاطه الفاحش ويخرج لجمع محتشد خارج السور المذهب».

ويمكن أن ينسب إلى هذا النمط من لغة المفارقة ما أسميته «لغة المحال»، ومن بين نماذجها التعبيران التاليان:

«مشى طويلا صوب عينيه ولم يصل»(١١٠).

«لأننى أبحر فى عينى

رأيت كل شىء

فى الخطوة الأولى من المسافة»(١١١).

والتعبيران التاليان:

«الحدادون فى الإسطبل يطرقون حدوات أحصنة وهمية لن تحضر أبدًا.. إنها تترقرق فى صدر غيمة غاربة»(١١٢).

«ها أنت

فتى مسكون بالرؤى

مثل مسك الكتابة

قرين للجثة، حارس لها

هل تسمع صوتا نبيا يهمس بك:

«تشبّث بجثتك»[113].

وللغة المحال علاقة وثيقة بما أسميته في مكان آخر «لغة الغياب»، ويستحسن أن تقرأ دراستاي للظاهرتين معا[114].

١٨ـ

بين أعمق تجليات التعددية في الشعر الحديث تجليها الإيقاعي وسأكتفي بتمييز أنماط ثلاثة من التعددية في البنية الإيقاعية يحتاج كل منها إلى دراسة مستقلة:

١ ـ التعدد في التشكل الإيقاعي (البحر)،

٢ ـ التعدد في الوحدة الإيقاعية،

٣ ـ التعدد في البنية الإيقاعية.

١٨ ـ ١

أقصد بالتعدد الأول امتزاج البحور في القصيدة الواحدة، الغنائية القصيرة، والطويلة المتشابكة على حد سواء؛ ويمثل هذا النمط أقدم أنماط التعدد الإيقاعي في الشعر الحديث؛ إذ تعود المحاولات الأولى فيه إلى الستينيات على الأقل. ولقد برز عند السياب، في محاولات تبدو واعية، في قصائد مثل «في المغرب العربي»، «رؤيا فوكاي»، «مدينة السندباد» و «رؤيا في عام ١٩٥٦»[115].

ويصل هذا التعدد ذروة من ذرى كماله في نماذج لمحمود درويش يحقق فيها قانوناً إيقاعياً، كنت قد وصفته في (في البنية الإيقاعية للشعر العربي)[116]، حيث اقترحت أن أول أنماط الانقلاب الإيقاعي هو انقلاب الوحدة الإيقاعية إلى معكوستها: «فاعلن» إلى «فعولن»، و «متفاعلن» إلى «مفاعلتن»، و «مفاعيلن» إلى «مستفعلن»، كما يحدث في قصائد عدة سأختار منها «قصيدة بيروت» لأناقشها؛ باعتبارها مثلاً للظاهرة[117].

تتحرك «قصيدة بيروت»، إيقاعيا، بين بنيتين إيقاعيتين تتشكل إحداهما من تنامي «متفاعلن/ مستفعلن»، وتتشكل الأخرى من تنامي «مفاعلتن/ مفاعيلن» وتتوسط بينهما في أول بروز لهما حركة إيقاعية متميزة تنقسم بينهما إلى درجة متساوية تمامًا. في مقطع سأقتبسه بعد قليل، يبدأ التشكل الإيقاعي كما يلي:

«تفاحة للبحر. نرجسة الرخام. فراشة حجرية، بيروتُ

شكل الروح في المرآة

وصف المرأة الأولى، ورائحة الغمام»

ويستمر لصفحة كاملة إلى أن ينتقل جزئيًا بالصورة التالية:

«كأننا كنّا نغني خلسة:

بيروت خيمتنا

بيروت نجمتنا».

حيث تشكل الوحدتان: «بيروت خيمتنا»، من جهة، استمراراً لـ «نغني خلسة»، ومن جهة أخرى وحدتين إيقاعيتين منفصلتين. هما «مستفعلن/ فعلن» وتتكرر الوحدتان بهذه الصورة: «بيروت نجمتنا» ـ «مستفعلن/ فعلن»، مما يوحي بأن الوحدتين فعلاً مستقلتان، وإذ يتأكد استقلالهما فإن المقطع يستمر في نموٍّ مفاجئ لـ «مفاعيلن/ مفاعلتن»:

«سبايا نحن في هذا الزمان الرخو

أسلمَنا الغزاةُ إلى أهالينا

فما كدنا نعضّ الأرض حتى انقضّ حامينا على الأعراس والذكرى

فوزّعنا أغانينا على الحراس من ملك على عرش

إلى ملك على نعش /سبايا نحن..».

وبين النماذج المبكرة لهذا التشابك بين «مفاعيلن» و «مستفعلن» أو «متفاعلن» و «مفاعلتن» قصيدة عبد العزيز المقالح «مرثية أولى» المنشورة ١٩٨٢ (التي لم تظهر في ديوان حتى عام ١٩٨٦)[118]. وسأقتبس منها مقطعين يمثلان التشابك الذي أصفه في صورة متميزة له:

«وعن أغانٍ تشعل الأنهار في قمم الجبال

تقول رائحة التراب الأرض:

هذا جفنه يعلو

وهذا صوته يعلو

وهذا صوت ماء الشمس

صوت الأرض يخرج من سنابل دمعها

وتقول:

ياجيل الأسى المتقحِّم: اتبعنى

* * *

أعبد الله يازمنًا من الكلمات

يانهرًا من الأصوات

...

...

...

لماذا الشعب ملقى فى فراش الموت

مصلوب على خشب من الأوهام

يخرج من ظلام.. للظلام

ومن قبور.. للقبور

ومن منفى بلا وطن

إلى وطن هو المنفى

ومن حقد له سبب

إلى حقد بلا سبب؟

لماذا تمطر الأيام خوفًا

والعيون دمًا

وتهطل كل عام فى الديار

مجاعة مجنونة للخوف؟!

* * *

يا أيها الموتى...»[119].

أما الانقلاب الآخر فاعلن/ فعولن، فقد أصبح سمة مميزة للمتدارك والمتقارب فى الشعر الحديث بأكمله، ويندر أن نرى الآن أحدهما صافيًا لا يختلط بالآخر.

لنتأمل هذا النص لمحمد على شمس الدين مثلاً:

«إن هذا المساءْ

وحيد ولا يؤنس الخائفينْ

إن هذا المساءْ

حزين كوجه حميدة

سأنصب فخًا له فى النجوم البعيدة

وأوقف هذا التجسّس نحوى

سأنصب فخًا كبيرًا

لفئران هذى السماء

وأصطادها نجمة

نجمة

ثم ألقى بها فى يديها...

ليس هذا المساء

خلفه

فى الشجى

كنت متكئًا فوق سيفى

وحولى جنودى

أقول لهم:

سيُجونى من الريح

كل ريح تهبّ علىّ

ستدفعنى نحو حتفى»[120].

أو النص التالى:

«لم يكن نائمًا

كان مثل الحصى فى سرير المياه

هادئًا

وعميقًا.

قلت قبل الدخول إلى بابه المشرقى

أخوض إليه الوحول القديمة

وقد أزهرت

أضمُّ إلى شفتى زهرة غامضة»[121].

ولنتأمل كذلك آخر النصوص التى أقرأها، وأنا أعد الصيغة النهائية لهذا البحث:

«هكذا، تصبح الشمس مثل قميصك والليل

سجادة للصلاة

وأنا ذاكر غائب ساجد قائم مالك سائل ساكن

على العرش وحدى»[122].

وكثيرًا ما يتخذ هذا النمط الأول صورة أقل انتظامًا، تتمثل فى الخروج من تشكُّلٍ إيقاعى إلى آخر بطريقة لا

تؤدى إلى تكوين نسقٍ داخل البنية الإيقاعية للنص، أو تؤدى إلى عملية ظهور واختفاء لتشكل إيقاعى أو آخر بصورة متكررة لكنها لا منتظمة. وقد يكون طبيعيا أن يغلب انتشار هذين التكوينين الإيقاعيين فى القصيدة الطويلة. ومن بين أكثر النماذج التى أعرفها تشابكًا وثراء قصيدة أدونيس «هذا هو اسمى»، وقصيدة محمد بنيس التى أشرت إليها فى مكان آخر من هذا البحث، وهى أكثر النماذج التى أعرفها قرب عهد. وفيها تداخل التشكُّلات الإيقاعية «الخبب، الكامل، المتقارب» متكررة دون انتظام واضح، وتندرج ضمنها أحيانًا (الخبب خاصة) مقاطع نثرية أو مقاطع ذات تركيب إيقاعى مبتكر لا تنتمى إلى عروض الشعر القديم المألوف وتستحق العناية الخاصة فى مكان أكثر ملاءمة.

١٨ ـ ٢

أما النمط الثانى من التعدد فإنه أكثر جذرية واختراقًا للتعاليم العروضية التقليدية وبلاغة تجسيد للتطورات الداخلية العميقة فى البنية الإيقاعية للشعر الحديث. وتحدث معظم نماذجه لدى شاعر رفع الخروج والإبداع راية هو أدونيس. فى النموذج التالى يبرز الاختراق فى الانتقال من «فاعلن» إلى «فعولن» ضمن السطر الواحد:

ذاهب أتفيأ بين البراعم والعشب، أبنى جزيرة

أصل الغصن بالشطوط.

وإذا ضاعت المرافىء واسودّت الخطوط

ألبس الدهشة الأسيرة

فى جناح الفراشة

خلف حصن السنابل والضوء، فى موطن الهشاشه».(١٢٣)

لكنه، فى نموذج آخر، يصبح اختراقًا أعمق؛ إذ تتناوب ثلاث تفعيلات لم تجتمع فى شعر عربى من قبل:

«أعرف أن أجرحَ الرمل.. أزرع فى جرحه النخيلا

أعرف أن أبعث الفضاء القتيلا».(١٢٤)

بل إن التعدد فى النص الأول يبلغ درجة أعلى بكثير مما يعبر عنه القول بأن ثمة انتقالاً فى النص من «فاعلن» إلى «فعولن». إذ إن هناك إمكانًا ثانيًا لقراءة التركيب الوزنى للنص يكون البيت الأول والأخير تبعًا لها مبنيين على «فاعلن»، وتكون الأبيات (٢ ـ ٤) مبنية على «فاعلاتن/ مستفعلن»، والبيت الخامس على «فاعلاتن/ فعولن». وفى ذلك ذروة من ذرى التعدد والاحتمالية فى التشكيل الإيقاعى لنص الحداثة الشعرى، لأنه يمثّل تعدداً فى احتمالات التركيب الإيقاعى بأكمله. وسأختم هذا النمط من التعدد الإيقاعى باقتباسات تظهر التداخل ضمن البنية الإيقاعية بصورة لا تتحول إلى انتظام نسبى، بل تظل تداخلاً واختراقًا لبنية التشكل الإيقاعى المألوفة:

١٨ ـ ٢ ـ ١.

«يتقصى لغة الرمل

يحثو عليه السؤالات

يحثو عليه ويحتال

والرمل يعطى قميص الغبار إلى الريح

الرمل يختال كالخيط فى خرقة بالية

ماذا يقول الغبار عن الرمل

والريح تركض فى صخرة خاليه».(١٢٥)

١٨ ـ ٢ ـ ٢.

«منذ متى ودمى يتنقّل بين الخطى العاثرات

يفتش عن فارس ضائع فى عيون العراق

وعن فرس تتذكر (وادى القرى)

تتلّمس فى الرمل سيفًا

وفى الماء مملكةً

ومنذ متى وطريق خراسان لا يترجّل عن حقده

والنخيل تحدّق فى الأوجه الباكيات؟».(١٢٦)

إن ورود «فَعِلن مفتعلن فاعلن» فى بداية المقطع (١٨ ـ ٢ ـ ١) لا يؤدى إلى تشكيل نسق منتظم تعـــود هذه الوحدات الإيقاعية إلى البروز معه فى مواقع مناظرة ـ كما هى الحال فى نص أدونيس «أعرف أن...». وبالطريقة نفسها تظهر «مستفعلن فاعلن» فى «ماذا يقول الغبار»، دون تشكيل نسق منتظم. ومن الجلى أننا بحاجة إلى أن نقرأ السطر الخامس من المقطع بتحويل همزة الوصل إلى قطع «ألرمل..» لكى نشكّل «فاعلن». وإذا لم نفعل ذلك بلغ الخروج الإيقاعى درجة أعلى بكثير مما هو عليه.

أما فى المقطع (١٨ ـ ٢ ـ ٢) فإن «مستعلن» تتشكّل فى بداية المقطع «منذ متى» ثم ينتظم الإيقاع فى تكرار لـ «فاعلن» إلى نهاية «مملكة»، ثم يبدأ انتظام جديد يتشكل من تكرار «فعولن»: «ومنذ متى». غير أن الخروج الإيقاعى يظل خروجاً اختراقياً لا يؤسِّس انتظاماً جديداً.

وإن هذه التطورات التى تبدو الآن واسعة الانتشار جداً لتجسد الدرجة العالية من اختراق مجالات الوحدانية والثبات التى بلغها شعر الحداثة. ومن الشيق والدال أنها كانت حين ميزتها وناقشتها للمرة الأولى فى كتابى (فى البنية الإيقاعية للشعر العربى) (١٩٧٤)، ظواهر نادرة لا توجد إلا فى عمل عدد ضئيل جداً من الشعراء.

٣ـ١٨

يبقى النمط الثالث من هذا الانتقال من الواحد إلى المتعدد وهو أحدث الأنماط؛ أعنى به امتزاج بنى إيقاعية يحكمها قانون الانتظام الوزنى ببنى إيقاعية لا يحكمها هذا القانون[١٢٧]، أى مزج الشعر بالنثر. ويحدث ذلك لدى أدونيس ومحمود درويش وهذا الكاتب بوفرة لافتة، كما يحدث لدى سعدى يوسف وعبد العزيز المقالح وشعراء آخرين.

وفى هذا النمط يصبح النص الشعرى تداخلاً وتشابكاً لمكونات شعرية ونثرية ومقاطع مقتبسة، كما يحدث فى «هذا هو اسمى»، أو «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف».

وقد كنت أشرت إلى هذا النمط من التعدد تحت عنوان آخر فى الفقرة (١٦) مسمّيًا إياه «تعدّد الأنماط الكتابية». وعودتى إليه الآن ليست من باب التكرار النافل؛ بل هى تصنيف له من وجهة نظر أخرى هى الآن البنية الإيقاعية لكل من المقاطع النثرية والشعرية فى النصوص المشار إليها.

ـ١٩

ثمة نمط أخير من التداخل يستحق الإفراد والدراسة المتقصية، لكننى سأشير إليه هنا إشارة موجزة، هو التداخل الذى يخترق حدود الجملة اللغوية وأنساق القافية ليربط، إيقاعيًا، بين وحدات لغوية متتالية محققا عملية مدهشة هى الاتصال عبر الانفصام. وفى هذا النمط تبدو القصيدة مقسمة إلى أجزاء تلعب فيها القافية (التى تعطى حقها الطبيعى من الإبراز) دورَ المؤشّر اللغوى على الانفصام؛ لكن الوزن يأتى ليقوم بدور الاتصال. فكأن الوزن يصبح جسراً يصل بين المنفصمتين. وتخلق هذه الظاهرة توتراً عميقًا بين لغة الاتصال/ الانفصام يميز لغة الشعر الحديث، ولا أعرف له مثلا فى الشعر القديم إطلاقًا.

وسأمثل عليه بنماذج لمحمود درويش، وقاسم حداد، وسعدى يوسف.

١٩ ـ ١

درويش: «قصيدة بيروت»

«تفاحة للبحر. نرجسة الرخام. فراشة حجرية. بيروت. شكل الروح فى المرآة.

وصف المرأة الأولى ورائحة الغمامْ.

بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشامْ.

فضةٌ، زَبَدٌ. وصايا الأرض فى ريش الحمامْ.

وفاة سنبلة. تشرّد نجمة بينى وبين حبيبتى بيروت. لم أسمع دمى من قبل ينطق باسم عاشقة تنام على دمى... وتنامْ

من مطر على البحر اكتشفنا الاسم من طعم الخريف وبرتقال القادمين من الجنوب

كأننا أسلافنا نأتى إلى بيروت كى نأتى إلى بيروت...

من مطر بنيْنا كوخنا...».

وما يحدث هنا شيّق جداً. ذلك أن البيت الأول يستمر من «تفاحة للبحر» حتى «ورائحة الغمام»، حيث ينبغى أن نقرأ «الغمامْ» بتسكين الميم. ويبدأ البيت الثانى بالتفعيلة الجديدة فى جملة لغوية جديدة: «بيروت من...» ويصل البيت الثانى إلى قراره «وأندلس وشامْ»، مشكلاً الآن نسقًا تقفويًا واضحًا: (الغمامْ) (وشامْ) بسكون الميم. بيد أن قراءة (وشامْ) ستخلخل النموّ الإيقاعى للقصيدة، لأن البدء بقراءة «فضةٌ، زبد....» لا يشكّل وحدة «متفاعلن». ومن أجل تلافى «الخلل» الإيقاعى المحتمل ينبغى أن نعود إلى البيت الثانى، ونقرأ:

«بيروت من تعب ومن ذهب، وأندلس وشامِ

فضةٌ، زبدٌ....».

وفى هذا البيت، أيضًا، ينبغى، للحفاظ على القافية، أن نقرأ «وصايا الأرض فى ريش الحمامْ»، بيد أن علينا أن نقرأ: «من ريش الحمامِ، وفاء سنبلة...» من أجل الإيقاع. هكذا تتعدد قراءة اللفظة الواحدة والجملة الواحدة ونخرج من الحدود الصارمة للقافية وللجملة إلى تعددية فى الإمكانات لم يعرفها الشعر من قبل.

وتبلغ ظاهرة التوتر المدروسة هنا درجة عالية من الحدة والدلالة فى مقاطع أخرى من القصيدة؛ حيث يتكون الاتصال/ الانفصام، لا عبر جملة لغوية متجانسة، بل عبر تشكلين إيقاعيين مختلفين، كما فى الأبيات التالية:

«بيروت شكل الظل. أجمل من قصيدتها

وأسهل من كلام الناس تغرينا بألف مدينة

مفتوحة وبأبجديات جديدة

بيروت خيمتنا الوحيدةْ

بيروت نجمتنا الوحيدةْ

هل تَمَدَّدْنا على صفصافها لنقيس أجسادًا

محاها البحر عن أجسادنا...».

إن الاحتفاظ بالقافية فى كلمة (الوحيدةْ) هنا يجعل المقطع التالى ينتسب جزئيًا إلى الرمل. أما الحركة عبر القافية فإنها تنتج الكامل: «الوحيدة هل تمدّدنا».

ويتجلى ذلك إلى درجة أكبر فى المقطع:

«من ملك على عرشٍ

إلى مَلِك على نعشٍ

سبايا نحن فى هذا الزمان الرخو».

ذلك أن تأكيد القافية (عرشْ، نعشْ) سيجعل المقطع التالى «سبايا نحن» ينتمى إلى الوافر/ الهزج. أما عدم تأكيد القافية، فإنه يجعل «سبايا نحن» امتدادًا إيقاعيًا للكامل، بقراءة «إلى ملك على نعشٍ سبايا». ويحدث الأمر نفسه فى الأبيات:

«سبايا نحن فى هذا الزمان الرخو

لم نعثر على شبه نهائى سوى دمنا

ولم نعثر على ما يجعل السلطان شعبيا

ولم نعثر على ما يجعل السجان وديا

ولم نعثر على شئ يدل على هويتنا».

١٩ ـ ٢

فى النموذج الثانى لقاسم حداد، تبرز الظاهرة ذاتها. فى قصيدة تتميز بقصر جملها وبروز دور القافية المسكّنة فيها:

«تقول لى جرادة الذهبْ

وكنت فى الصلاةْ:

تقول لى: طير من الفلاة

يجئ من عذابه

فافتح له الحياةْ

رأيت،

جاء الطائر الغريب

وكنت فى اللهبْ»(١٢٨).

ويتعمّق فيها دور الانقطاع بين الجمل والأبيات بسبب هذا القصر وهذه القافية المسكّنة، تبرز فجأة حركة تعدد تتمثّل فى الانتقال، عبر حدود القافية، بين الجمل والأبيات:

«جحظت عيناى وما سألونى ياخاتونْ

جحظتْ والأسود فى عينى حبر مسجونْ».

هنا يبرز دور القافية فى حرف المد والسكونية. ويستمر هذا الدور:

«طفحت بالحزن وما سألونى ياخاتونْ

فباى عيونْ

سيرانى الله، وعينى فى العقل المجنونْ».

مؤكّدًا إلى درجة عميقة. لكن البيت الذى يلى هو:

«وما سألونى ياخاتونْ

ما سألونى».

وجلىٌ أن ورود «وما سألونى» يفرض إعادة قراءة البيت السابق بالطريقة التالية: «سيرانى الله، وعينى فى العقل المجنون وما سألونى ياخاتون» التى تصل المنقطع، محققةً التوتر بين طبيعتين، ومستويين للغة؛ التقفوى والإيقاعى. ويجسد هذا «التنازع» التوتر الحاد الذى يكمن فى جملة «وما سألونى»؛ لأن الفعل الآن يتكرر للمرة الثانية، ثم يتكرر للمرة الثالثة.

أى أن جملة «ما سألونى» تصبح الحامل الفعلى للتعارض الذى ينشأ فى القصيدة بين حالة الذات «جحظت عيناى... سهرت...»، وبين عدم اهتمام الآخرين بسؤالها. وهكذا يتجسد التوتر فى بنية الجملة وفى التوتر بين القافية والإيقاع، بين الانفصام والاتصال.

١٩ ـ ٣

سعدى يوسف «نشور»

«الطفل الميت من ظمأ

فى المستشفى المظلم

دفنوه سريعًا

ومضوا مرتبكينَ

وها هو يفتح عينيه الذابلتينْ

يفتح عينيه الواسعتينْ

ويحفرُ

يحفر فى الأرض عميقًا»(١٢٩).

من الجلى أن الوحدات المتقافية «مرتبكين، الذابلتين، الواسعتين» يحسن أن تعامل كل بطريقة خاصة بها. الأولى بفتح النون وربطها بالبيت التالى، والثانية بتسكين النون والوقفة عليها، والثالثة بكسر النون ومتابعة القراءة لتتشكل وحدة إيقاعية منها ومن (ويحـ). غير أن القراءة الأخيرة تمنع تشكل تقفية فعلية بين (الذابلتينْ، الواسعتينْ) أو تشكيل مثل هذه التقفية يقتضى تسكين النون فى (الواسعتينْ). وهكذا تحدث ظاهرة الانفصام/ الاتصال التى أحدّدها فى هذه الفقرة.

ويبدو لى أن اكتساب هذه الطبيعة «الثنائية» أو «المزدوجة» من قبل كلمة القافية، وتوزع قراءتها بين ما يفرضه النظام التقفوى وما يفرضه النظام الإيقاعى، وازدواج دورها وضرورته لكلا النظامين، هو المعادل الأسمى على المستوى الإيقاعى التقفوى (أو الصوتى) للتعددية التى ناقشتها فى هذا البحث على المستويين؛ الدلالى والتصورى. وما يشى به هذا الأمر هو أن التطورات المرصودة فى هذا البحث تتجه إلى أن تصبح كلية تتم على مستوى البنية الكلية للنص الشعرى ولا تقتصر على مكوّن منه دون آخر، أو مستوى دون آخر. أى أننا أمام إمكانية جديدة هى بلورة قانون بنيوى (نظرى الطابع شمولّيه) لتطور قصيدة الحداثة من الوحدانية إلى التعددية، ومن البساطة إلى التشابك، ومن المحدودية إلى اللامحدودية. وبين ما يتضمنه هذا القانون المبدئى ضرورة القيام بدراسات متقصية للمستويات الأخرى للنص الشعرى لكشف المدى الذى بلغته تحولات المكوّنات المختلفة له على المحاور الموصوفة هنا. ومن الجلى أن التكهن النظرى الذى يسمح به القانون المقترح الآن هو القول بأن تحوّلات وتطورات مماثلة للتطورات والتحولات التى أصفها فى هذا البحث، ومجانسة لها، قد حدثت، وأنها ستزداد بروزاً، فى نص الحداثة، فى المستقبل إلا إذا حدث انكسار نوعى جذرى فى المسارات التى يرتبط بها مسار النص الحداثى.

ـ٢٠

تكشف حركة الواحد/ المتعدد تشكل بنية متميزة وجديدة على التراث الشعرى العربى، سأختصر خصائصها الآن فى النقاط التالية، آملا أن أستطيع فى المستقبل مناقشتها بإسهاب:

١ ـ هى بنية تطرح البحث والتساؤل بديلاً للقبول والاستكانة والتكرار.

٢ ـ ترفض الإجماع وتجسد انهياره.

٣ ـ ترفض مركزية الصوت والسلطة ووحدانيتهما.

٤ ـ ترفض أن يكون المتكون الراسخ (الماضى) مصدراً للشرعية ورؤية العالم.

٥ ـ تصرُّ على أن تكون التجربة، بكل تعقيدها وتشابكها وإشكالاتها، مصدراً لمثل هذه الرؤية/ الرؤيا.

٦ ـ ترفض القبول بأشكال وصيغ مسبقة جاهزة مكتملة التشكل.

٧ ـ تبحث عن تجاوز مستمر لها وإبداع دائم لأشكال وصيغ جديدة ومتجددة.

٨ ـ تنفى وحدانية الحقيقة بكل أشكالها وتؤمن بتعددية جوهرية فى الوجود.

٩ ـ تلغى الحدود الفاصلة بين الأشياء وتطرح رؤيا تواشجية متجاوزة للعالم.

١٠ ـ تسعى إلى تحويل النص الأدبى، والبنية الثقافية، من نص وبنية مغلقين إلى نص وبنية مفتوحين.

ومثل هذه البنية قد تجسّد، بعبارة لوسيان جولدمان (Goldmann) «رؤيا العالم»(١٣٠) التى تحملها فئة أو جماعة معينة ضمن المجتمع العربى المعاصر. وهى رؤيا نقيضة للرؤيا المحافظة السائدة تاريخيًا وفى الواقع الراهن، وتمثل انشراخًا فعليًا ضمن بنية الثقافة، واتجاهًا إلى تصور الحركة والفاعلية والتطور؛ بوصفها نتاجًا للتعددية فى التصور والرأى والسلوك والمعتقد. وإذا كان فى بعض ردات الفعل قريبة العهد على الساحة الثقافية والسياسية والدينية خاصة ما يجعل سلامة عبارتى السابقة موضع شك، فإن النظرة إلى البنية الثقافية بأناة تجعل من الممكن أن نقرر أن ردّات الفعل هذه طارئة وموضعية لأنها تأتى إلى حد كبير نتيجة لعنف المواجهة الفجائية بين حضارة الغرب ومنجزاته العلمية والتكنولوجية والعسكرية ومجتمع يصارع للخروج من ربقة الجمود(١٣١). كما تأتى أيضًا نتيجة لمرحلة التفتت التى عانى منها الفكر العربى الحديث فى بحثه عن عالم متجدد ولانحسار إنجازاته وتطلعاته الثورية. ومهما كانت الحال، يبدو لى أن الحركة التى حاولت تتبعها هنا لاتزال السمة الأساسية للبعد الأدبى من الثقافة المعاصرة، وبعدها الشعرى بشكل خاص. كما يبدو لى أن أصدق تعبير عن هذه التحولات فى بنية الثقافة يكمن فى تنامى الأصوات التى ترتفع فى كل مكان من الوطن العربى رافضةً سلطة المؤسسة الحاكمة الطاغية بمنظورها الوحدانى الذى لا يؤدى إلا إلى قمع الآخر ونفيه، وداعيةً، بحرارة قد لا يكون لها من سابق، إلى خلق مناخ من الديمقراطية الحقيقية والحرية اللتين تتجسدان فى أعلى ذروة لهما فى قبول التعددية والحوار المفتوح والتساؤل الدائم ومفهوم الاحتمالات والبدائل. ومن الدال أن كلمة «الديمقراطية» آخذة بالانتشار فى الحديث اليومى والنقاش الثقافى والسياسى. وهى فى طريقها إلى أن تصبح كلمة ـ مفتاحًا فى الحياة العربية. وما بروزها بهذا الشكل الواسع فى عناوين الأبحاث والكتب، بل المجلات أيضًا(١٣٢)، إلا واحد من هذه التجليات المتعددة للبنية المعرفية التى بدأت تشكل المنابع الثرّة للفاعليات الإبداعية الفنية والفكرية فى الثقافة العربية المعاصرة.

٢١ ـ

تبقى نقطة أخيرة تستحق قدرًا كبيرًا من العناية والنقاش هى ربط هذا التوجه الجديد كله برؤيا للعالم تملكها فئة أو جماعة، كما تقتضى نظرية جولدمان، وأود أن أعترف بأننى فى الصيغة الأولى المنشورة لهذا البحث كنت لا أزال أقبل نظرية جولدمان. غير أن سنوات من البحث أدّت بى إلى طرح مفهوم «البنية المعرفية» الذى ذكرته قبل قليل والذى يختلف عن مفهوم جولدمان لرؤيا العالم. وفى إطار مفهومى الجديد(١٣٣) لا يتمّ ربط وثيق حصرى بين البنية المعرفية وفئة أو جماعة محدودة. وتبعًا لذلك فإن تصورى المبدئى هو أن الحركة التى كشفها هذا البحث من الوحدانية إلى التعددية، والمحدودية إلى اللامحدودية.. إلخ. ليست مرتبطة حصريًا بفئة محدودة كالمثقفين العرب أو بجماعة معينة كأصحاب الفكر القومى. فمأساة غياب الحرية والديمقراطية والتعددية لا تقتصر فى عقابيلها على فئة أو جماعة بل تتجاوز ذلك إلى المساس بكل ما فى المجتمع من تشكيلات اجتماعية، وبكل ما فيه من تيارات فكرية أو فنية أو سياسية أو اقتصادية. غير أن هذا التصور المبدئى لايزال بحاجة إلى قدر كبير من التطوير والتمحيص قبل أن يتخذ لنفسه صيغة نهائية. وآمل أن يتاح لى القيام بهذا العمل فى مستقبل قريب.



ملحق القصائد

«احْتضِنُوا أثرَ الدِّمَنِ
المملُوكَةِ للأشْعارِ

فَهَلْ يُمْكِنُ أنْ تَتَجَزَّأَ هَذى اللّيلةَ
مفْتُونًا بَيْنَ القمرِ البَحْرِىِّ تُراوِدُكَ
الأعراسُ وآخرةُ الأحجارِ علَى
طلَلِ منْ مآرِبَ فيكَ طفُولةُ
مَنْ يَتَنَسّاقُ مَعَ السُّحُب الخضراءِ
قليلاً ثُمَّ فوَانيسُ العَرَبَاتِ التى
أخذتْهُ إلَي صرخَاتِ دمٍ يتصدَّعُ
بيْن يَديْك الصَّلْصَالُ الطَّيِّبُ
ماءُ مُنطفِئٍ يتذكَّر فاتحةَ الطُّوفانِ
تَواشيحٌ تَتَرسَّمُ مخْلُولَ الصَّخْرِ
اليَمَنِىِّ مَراكِبُ أعْناب أنَّى
اتَّجهَتْ تمنَحُ للَّحْظَة جمْرتَهَا
تَتَنفَّسُ طلْحًا مُغْتسِلاً بنُهوضِ
الضَّوْءِ هُنالكَ يَجْرِي أوَّلَ مَا
يجْرِى فَوْقَ الرَّمْلِ السَّبَئِىِّ إلَى
أسْوارِكِ فاسُ السَّيدةُ المَغْمُورةُ

بِالحُمَّى
بلْقيسُ
لَهَا ابنتُهَا الصُّغْرَى
أرْوَى
غَبَشٌ أطْيَبُ منْ رَائحَة
تَتَشَبَّهُ باسْتِهْلاَلِ الفَتْك مَسَافةُ
وَعْدٍ حَنَّ إلَىَّ رَخِيمًا يَتَنَصَّرُنى
هَلْ كَانَ لَهُ أنْ يجْثُوَ أوْ يَتَدَحْرَجَ
كانَ لهُ أن تَنْقَادَ البَاءُ إلَى الدَّرْبُوزِ
تُشَاهِدُ وشْمًا يَنضُجُ فيهِ العِشْقُ
النَّاشِىءُ مِنْ أحْواضِ غُبارِ يَا
عَدْوَي المُرعِبِ أنت انْبَثِقِي مِنْ
حِضْنِ مَسَاء زَيَانَ مَدَارات
تَتَسلَّمُني عَطَشًا أبديًا لَا يستسْلِمُ لِي

غَزَالتُكَ الصّحراءُ هُنَا
تَنْشأُ فَاسُ بَرَابِرةٌ
يَهَبُونَ الوَافِدَ سلْهَامًا
يَفْتتِحُ الآفَاقَ حُروفًا
لَيِّنَةً تَتَجَامَحُ جُدْرَانًا
تَتَعرَّشُ زَيتُونًا يتفجَّرُ
فى صحْنِ التَّارِيخِ مدارِجَ
تَسْتغْفلُ نجْمَةَ خُطْوَتهَا
مَنْ هَجَّ جَذْرَكَ يَا
جَدِّى مَنْ ثبَّتَ فيكَ
هُبوبَ كَآبتِكَ الأيَّامَ
عَلَي كَتِفَيْكَ عَصَافيرَ
مُهَدَّدَةٌ

علَّمْنى
رِيحَ المَذْبُوحِينَ

صَهَارِيجٌ لِقِبَابِ أقْفالٌ

لِفُرُوجِ أجْسادٌ تعْفُنُ
فِى بَابِ المَحْرُوقِ يَكُونُ
المَاءُ حُدودَ الهُدْنَةِ
والفِتْنَةِ مَنْ يسْتَنجِدُ
بِالآخَرِ هَذَا قَمرٌ
يَكْتُمُ آيَات إمَاءِ
شَيَّعْنَ الأنهارَ بِزَهْرِ
طُفُولَتِهِنَّ لهن نَوَاميسٌ
أدغالُ غِنَاءِ مُنجَذِبِ
لِلْحُفْرَةِ إفْرِيقِىٌّ

«منذ أن كان طفلاً تعلَمَ سرَّ المطرْ
وعلاماته:
الغيمُ يهبط فى راحةِ الكفِّ
والأرضُ تقنطُ
والنملُ كيف يخطّطُ أرضَ الحديقة...
والجذرُ يهتز فى سرهِ...
والشجرْ.
....
منذُ أن كان طفلاً. تعلَمَ أنّ المطرْ
حين ياتي رذاذًا...
فلا برقَ فى آخر الأفقِ
لا رعدَ فى القلبِ... لا موجةٌ فى نَهَرْ
....
غير أنكَ تعلمُ أن الحياةَ التى اتسعتْ
كالعباءةِ فى الريحِ
سوفَ تسوقُ المطرْ
ليلةً، هائجًا كالجواميسِ...
سوفَ يجيءُ المطرْ
ولا برقَ فى آخر الأفقِ
لا رعدَ فى القلبِ...
لا موجةٌ فى النَهَرْ.

لا يتحدث مع فلسطينَ إلا نائمًا
وأحيانًا، يسير إليها بلا نجمْ
الأصدقاءُ الذين أحبَّهمْ يفتحون له الأبواب
من القنيطرة إلى القنطرةْ
إنه لا يحبّ البرتقالَ،
لكنه يحبّ أشجارَهْ.

فى «سيدى بلعباس» مقبرةٌ بيضاءُ
وفى الأعياد ترتدى الأبيضَ والأخضرْ:
عباءات النساءِ
والصنوبرْ.
كثيرًا ما فكّرَ أنه سيُدفَنُ فيها.

أىَّ قصيدة يكتب؟
الهواءُ مختومٌ فى زجاجة
واللسانُ خشبةٌ جففَها الكحول.

....
هكذا نتعلَمُ
أو نتكلَمُ
أو ننتمى للشجرْ».

«يهبطُ من مقهىً بغرناطةْ
يهبط من خرائطِ الكرمْ الفرنسيةْ
يهبط بالمظلّةِ الأولى التى أودَعَها نفيَهْ
يهبط فى البئرِ الخريفيةْ
فى غرفةٍ بالطابقِ الرابعِ
من عمارةٍ فى ساحةِ التحريرِ
مكتبانْ
يمتلئانِ، الآنَ، بعدَ الآنِ..
بالغبرةِ والإعلانْ
ويوقفان الأفقَ الأوسعَ والأغصانْ
علي حدودِ الحائطِ الأبيضِ حيثُ ارتمت العينانْ
وحيثُ أسرابٌ من النوارسِ الميْتة ملقاةٌ
على الشطآنْ

أغنية

فى النبع غمسْنا الأزهارَ الأولى
فابتلّتْ بالماء أصابعُنا
ياشَعَرًا بين الزهرةِ والقطرةِ محلولا
خصلاتٌ منكَ شرائعُنا

يجلسُ بين العشبِ والجندىِّ فى مزرعةٍ أخرى
يجلسُ بين صاحبِ الحانةِ والآنسةِ الواثبةِ النظرةْ
يجلسُ بين الماءِ والأسماءْ
يجلس ساعاتٍ إلى عينينِ، أو زهرةْ
يجلس فى الأضواءْ
فى غرفةٍ بالطابقِ الرابعِ
من عمارةٍ فى ساحة التحريرِ...

كرسيَانْ
لا يبعدُ الواحدُ عن صاحبه مترًا. رماديانْ
وبين كرسيٍّ وكرسيٍّ... وبين الشيءِ والأسماءْ
اسلاكُ كهرباءْ
اجراسُ كهرباءْ
اجراسُ أزهارٍ من الشايِ، وأوراقٌ من الإعياءْ
(لا يَبعدُ البحرُ عن المقهى كثيرًا...

كان صوتُ الريحْ
والملحِ والشيحِ يناديكَ طوالَ الليل)
في الغرفة كرسيَانْ
تمسحُ عنهما الستائرُ المعدِنُ طعمَ الشيحِ والموجةِ والشطآنْ

أغنية سميّتُ العشبَ فتىً، والشمسَ «مليكهْ» وجلستُ على الأحجارْ فرأيت الأرضَ أريكةْ ورفاقي الأشجارْ

يَفتحُ بابًا مغربيًا في سكونِ الصبحْ
يفتح صمت الجرحْ
يفتح عينيه على العالم، أو يفتتح العالمْ
يفتح أوراقَ القمارِ الصعبِ... أو أوراقَهُ الأولى
يفتح بابًا معدِنيًا يعزلُ العالمْ
في غرفةٍ بالطابقِ الرابعِ
من عمارةٍ في ساحة التحريرِ..
دولابانْ
منغلقانِ، اليومَ، بعدَ اليومِ
لا تدري بأسرارهما عينانْ

يكدّسانِ الصيفَ فوقَ الصيفِ والأحقابَ والأحقابْ
وفجاةً...
تاتى فتاةٌ:
تفتح الدولابْ
وتفتح الثانى.
وتغلق الدولابْ
وتغلق الثانى
تاتى، ولا زهرٌ، ولا أوراقْ
وتختفى
فُجاءةً.
عاريةَ الكفّينِ:
لا زهرٌ ولا أوراقْ

أغنية

للقبو المعتمِ
رائحةُ العنبِ الصيفيةُ والقدمِ العُريانةْ
ولأهدابى الغابةُ بعد المطرِ
من ضيِّع تيجانَهْ
فليسالْنى يومَ السفرِ
فى غرفةٍ بالطابقِ الرابعِ
من عمارةٍ فى ساحةِ التحرير.
يغفو
مبحرًا
إنسانْ»

الهوامش:

١ ـ انظر دراسة هذه الظاهرة فى: كمال أبو ديب، **جدلية الخفاء والتجلى**، ط ٣، دار العلم للملايين (بيروت، ١٩٨٤) الفصل الثالث. ط ١ صدرت عام ١٩٧٩.

٢ ـ «الواحد/ المتعدد» **كلمات**، ع ٢، (البحرين، ١٩٨٤).

٣ ـ التى تناقش باستيفاء فى كتاب يُعَدّ للنشر. وقد طرحت المفهوم بصيغة مبدئية فى مقابلة أجراها عبد البارى طاهر لمجلة **اليمن الجديد**، ع ٧، (صنعاء، ١٩٨٧)، ص ص ١٥٢ ـ ١٦٥.

٤ ـ نشر جزء منها بعنوان: "The Perplexity of the All-Knowing". فى مجلة **Mundus Artium**

No. 1, vol. x, University of Texas press (Houston, 1977).

وأعيد نشره عدة مرات فى مجلات وكتب ثم فى كتيب مستقل أصدرته مؤسسة الثقافة العربية الأميركية فى واشنطن:

Adonis, Ali Ahmad Sa'id, ed. by Kamal Boullata (Washington, n.d.).

٥ ـ مقالته فى **The Critical Moment** وهو مجموعة مقالات أصدرها ملحق جريدة التايمز الأدبى عام ١٩٦٦، بعد أن نشرت فى الملحق متفرقة.

٦ ـ **دلائل الاعجاز**. تحـ: رشيد رضا، ط ٣، (القاهرة، ١٣٦٦هـ/ ١٩٤٦م) ص ص ٢٢٠ ـ ٢٢١.

٧ ـ **أغانى مهيار الدمشقى**، صياغة نهائية. دار الآداب (بيروت، ١٩٨٨) ص ص ٤٠ ـ ٤١.

٨ ـ النص فى **كتاب الحصار**. دار الآداب (بيروت، ١٩٨٥) ص ص ١٤١ ـ ١٥٧.

٩ ـ النص فى السابق ص ١٦٥. مع أن أدونيس يستخدم «الجرح» بدلالة أقل كثافة فى نص جديد عام ١٩٨٨.

١٠ ـ ولقد خصصت لهذه الظاهرة بحثًا مستقلاً، كما ناقشتها جزئيًا فى البحث المنشور باللغة الإنجليزية الذى أشير إليه فى (٤) أعلى.

١١ ـ **الرسولة بشعرها الطويل حتى الينابيع**، دار النهار (بيروت، ١٩٧٥)، ص ص ٦٨ ـ ٧٠.

١٢ ـ **أوراق الجسد العائد من الموت**، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٦)، ص ٢٧.

١٣ ـ ويوسع هذه الملاحظة أن تُطوَّر إلى صياغة لقانون مهم من قوانين آليات الدلالة على المستوى البنيوى لعمل الشاعر كله. وقد شغل الأشكاليون الروس بمفاهيم اللامألوف وعلاقته بالمألوف وأنتجوا فى ذلك الكثير مما يستحق العناية.

١٤ ـ النص كاملاً فى مرجع سبق ذكره. ص ٨٤.

١٥ ـ السابق، ص ١١.

١٦ ـ نفسه، ص ٢٤.

١٧ ـ نفسه، ص ٣٨.

١٨ ـ نفسه، ص ص ٤٣، ٤٤.

١٩ ـ نفسه، ص ٤٥.

٢٠ ـ نفسه، ص ٥٦.

٢١ ـ نفسه، ص ٦٢.

٢٢ ـ نفسه.

٢٣ ـ نفسه، ص ٨٠.

٢٤ ـ نفسه، ص ٨٢

٢٥ ـ نفسه، ص ٩٣.

٢٦ ـ نفسه، ص ٨٠.

٢٧ ـ نفسه، ص ٣٢.

٢٨ ـ نفسه، ص ٦٢.

٢٩ ـ نفسه، ص ٧٨.

٣٠ ـ نفسه، ص ٨٣.

٣١ ـ البحث المشار إليه فى إشارة (٤) أعلى.

٣٢ ـ النص من مجموعة **كتاب المطابقات والأوائل**، الذى أُدمج فى **الأعمال الشعرية الكاملة**، ط ٤، دار العودة (بيروت، ١٩٨٥) ج ٢، ص ٤٢٨.

٣٣ ـ **بكائيات من مراثى إرميا**، دار العودة (بيروت، ١٩٧٢)، ص ص ٧٥ ـ ٧٨.

٣٤ ـ **حصار لمدائح البحر**، ط ٢، دار العودة (بيروت، ١٩٨٥)، ص ٧٨.

٣٥ ـ السابق، ص ٥٨.

٣٦ ـ نفسه، ص ٢٩.

٣٧ ـ نفسه، ص ٣٧.

٣٨ ـ بشكل خاص، الفصل الأول «فى الصورة الشعرية، الفاعلية المعنوية والفاعلية النفسية للصورة: دراسة فى البنية».

٣٩ ـ كمال أبو ديب، **فى الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية (بيروت، ١٩٨٧).

٤٠ ـ مثل:

Kamal Abu- Deeb, **Al- Jur jani's Theory of poetic Imagery**, Aris & phillips (Warminster - England 1979).

٤١ ـ **كتاب الحصار**، ص ص ٦٩ ـ ٧٠.

٤٢ ـ السابق، ص ٢٠٩.

٤٣ ـ نفسه، ص ٢١٠.

٤٤ ـ نفسه، ص ١٥٧.

٤٥ ـ نفسه، ص ١٥١.

٤٦ ـ راجع، أدونيس، **احتفاء بالأشياء الغامضة الواضحة**، دار الآداب (بيروت، ١٩٨٨)، ص ١٥.

٤٧ ـ السابق، ص ٣٩.

٤٨ ـ نفسه، ص ١٠١.

٤٩ ـ راجع دراسته المتعة فى **أسرار البلاغة**، تحـ: هـ. ريتر. مطبعة وزارة المعارف (استانبول، ١٩٥٤)، ص ص ٢٤١ ـ ٢٩٦.

٥٠ ـ وقد شكل هذا النمط التصورى التعبيرى السمة المائزة لما يعرف فى النقد الإنجليزى بالشعر الميتافيزيقى، كما يتمثل خاصة فى شعر جون دن (Donne) وأندرو مارفيل (Marvell). راجع دراسة إليوت للشعراء الميتافيزيقيين "The Metaphysical poets" فى:

T.S. Eliot, **Selected Essays**, Faber & Faber, 3 rd ed. (London, 1951), pp . 281 - 291.

٥١ ـ راجع مناقشة الجرجانى لهذه الصورة وأشباه لها فى **أسرار البلاغة**، ص ص ٢٥٧ ـ ٢٦٧.

الخطاب الشعرى الحديث
من اللغوى إلى التشكل البصرى

رضا بن حميد*

اتجهت القراءات الحديثة منذ مطلع هذا القرن إلى الاهتمام بالظاهرة الأدبية، مفيدة من منجزات اللسانيات عامة ومن النتائج التى توصلت إليها المناهج الحديثة، ولاسيما المناهج السيميائية والمناهج الشعرية التى أعادت الاعتبار إلى النص وجعلته منطلقا لها وغاية فى الوقت نفسه، تبحث فى قوانينه الداخلية التى تنظم ولادته، وفى العلاقات الظاهرة أو الخفية بين عناصره، وتذهب إلى إبراز خصائصه النوعية، تلك الخصائص التى تصنع فرادة النص الأدبى، ولن يكون ذلك إلا بدراسة السمات التى تجعل من رسالة ما نصا فنيا، كما ذهب رومان ياكبسون (Roman jakobson) أبرز مؤسسى الشعرية الحديثة، حين تناول موضوع الشعرية فى إطار الإجابة عن السؤال التالى: « ما الذى يجعل من رسالة لفظية أثرا فنيا؟»، ووصل النصوص الأدبية باللسانيات، بل لعل أفضل هدية قدمها ياكبسون للأدب ـ على حد تعبير رولان بارت ـ هى «وصله الشعر باللسانيات»، فكان البحث فى الوظيفة الشعرية التى ترتبط بتشكل الرسالة وتكون فيها هذه الرسالة غاية فى حد ذاتها وموضوعا للبحث والدرس.

وتتولد الوظيفة الشعرية عن إسقاط محور الاختيار على محور التأليف وهذه الوظيفة فى منظور ياكبسون ليست الوظيفة الوحيدة فى فن الكلام، ولكنها الوظيفة المخصوصة، المهيمنة والمحددة لوجود النص (١) .

١- سمات اللغة الشعرية

إذا كان الكلام العادى أحادى الدلالة يقوم على الوضوح والإبانة ـ إلا فيما ندر من استعمالات مجازية ـ فإن النص الشعرى خطاب مثقل بالرموز، متعدد الأبعاد، ينهض بفعل الإيحاء وطاقات اللغة التعبيرية وقدرتها على إنتاج المدلولات، لذلك ظل بول فاليرى P. Valery يردد أن الشعر .

* كلية الآداب والعلوم الإنسانية، القيروان، تونس.

لون من الرقص بالكلمات «ونظام من الأفعال لها هدفها فى حد ذاته»، (٢)، وفعل ينزع إلى البقاء فى ذاكرتنا بما يثيره من انفعالات على خلاف الكلام العادى الذى يذهب إلى التلاشى بمجرد تحقق الإبلاغ .

وعلى حين يبقى النثر - فى أغلب تجلياته - موصولا إلى مرجعه، فإن الخطاب الشعرى غالبا ما يذهب فى اتجاه مفارق للواقع بفعل اللغة التى يجعلها مادة أساسية فى تشكيل عالمه ويضيف عليها حياة جديدة.

وإذ إن النص الشعرى فعل كلامى بالأساس، فإنه يتجه إلى توظيف العلامة اللغوية فى مستوياتها الصوتية والمعجمية والتركيبية والرمزية المختلفة، فإذا النص نسيج كلام، وحوار بين العلامة والعلامة، وإذا اللغة الأداة والجوهر، فهى أداة لتبليغ الرسالة شأنها فى ذلك شأن الكلام المألوف بيننا أو الخطاب العلمى، أو الخطاب القضائى، الذى من المفروض أن يفهم دون لبس، ولكنها أيضا تتمتع بوظيفة فى ذاتها بما تنتجه من تراكيب وصور وأخيلة ودلالات حافة.

فالشعر خطاب متميز يضمر أكثر مما يصرح، يوحى، يأبى أن يفصح عن ظاهره أو حقيقته للوهلة الأولى، بل تراه يمعن فى التخفى والتكتم والخداع وراء شعرية الكلمات .

مخادع هو النص، ظاهره يخفى باطنه، يتخطى المألوف وينهض فى مقابل النثر خطابا يتجاوز الظاهر والسطحى لينفذ إلى الأعماق والدواخل، ويمكن أن نفيد فى هذا الغرض من المقارنة التى عقدها جان ميشال آدم J.M. Adam بين الشعر واللاشعر اعتمادا على تحديدات جان كوهين J. Cohen ورأى فيها أن لكل منهما استراتيجية، فالشعر يتميز بجملة من الخصائص التعبيرية بفضل طابعه الوجدانى وكثافته وميله إلى الغموض على خلاف اللاشعر الذى يتصف بالوضوح والحياد فى التعبير ويرتبط بالفكر ويهدف إلى الإبلاغ والإعلام (٣).

وفى هذا الإطار تتحرك اللغة وتنهض من ركام الذاكرة وفوضى الأشياء فى عالم فاجع، لتؤسس كيانها وخصوصية ذاتها التى تنبع من خصوصية قولها، وتقدم تشكيلا جديدا للعالم والأشياء ينفصل عن الواقع ويذهب فى اتجاه أفق يبقى على احتمالات القراءة وكثرتها، ويحملنا إلى تعدد المدلولات التى تظل تنتظر قارئا يحررها من قيدها، ويقف على طاقتها الخبيئة، وأبعادها ورموزها، بل إن ولادة النص - كما نراها - تبدأ فى اللحظة التى تمارس فيها اللغة الشعرية سلطتها الرمزية، وتنفتح على إمكانات جديدة، فتقول وتعبر على نحو مستحدث، وتمارس تأثيرها السحرى فى المتلقى، حتى لكأن الهدف من الخطاب فى بعض الحالات هو اللغة ذاتها، لذلك لم نعد نتكلم اليوم كثيرا عن حضور الشاعر بقدر ما بتنا نتحدث عن النص فى علاقته بمتلقيه، حيث تغدو القراءة ضربا من الجدل بين القارئ والمقروء. وما حضور النص إلا حضور للغة التى تنشأ فى فضاء مخصوص من التعبير، تعصف بمعقولية الأشياء، تبنى قولها الخاص قولا يحكى ذاكرتها «ذاكرة تمتد بغموض وسط دلالات جديدة» كما ذهب إلى ذلك رولان بارت R. Barthes (٤).

وبفعل هذه الخصيصات التى تميز الخطاب الشعرى تجيء الألفاظ والتراكيب والأشياء فى غير سياقاتها الأصلية وهى إذ تقوم على التقابل والتضاد فإنما تحكمها الانزياحات الاختلافية (Ecarts différentiels) التى تسم الخطاب الشعرى، ولا تظهر فى خرق أنظمة اللغة المتعارف عليها فحسب، وإنما أيضا داخل الأبنية النصّية ومن خلال العلاقات التى تنسجها الألفاظ فيما بينها من ناحية وبينها وبين السياق من ناحية ثانية مما يفضى إلى تخطى العلاقة الأيقونية (iconique) بالمرجع وإلى ضروب من الإشارات البعيدة. ويقدم لنا الخطاب الشعرى الحديث أمثلة متعددة عن هذه الانزياحات، يمكن أن نذكر من بينها هذا المقطع لسعدى يوسف من قصيدته «الأخضر بن يوسف ومشاغله»:

رجال الجوازات خلف مكاتبهم
يعلكون النبيذ الرديء
وكان جواز السفر
يُطالعُهم واحداً، واحداً...
بين أختامهم والنبيذ الرديء (٥)

ففى هذا المقطع يستوقفنا السطر الشعرى التالى: «يعلكون النبيذ الردىء» بما يتضمنه من مفارقات عجيبة فى إطار العلاقة بين النبيذ، وهو من معجم السوائل، و فعل «علك» الذى استعمل بدل فعل احتسى وينهض هذا الانزياح على مبدأ التحويل الذى ينتقل بمقتضاه فعل «علك» من دلالته الأصلية فى المعجم التى تفيد مضغ الشئ ولوكه وتقليبه يمنة ويسرة بين فكى الإنسان إلى مدلول جديد ناشئ عن السياق يحملنا إلى معنى شعورى، مؤكدا الحركة الرتيبة ـ الشرب اليومى ـ الذى بات فعلا يوميا ووجها لمعاناة «رجال الجوازات» التى لا تقل عن معاناة الأخضر بن يوسف، الشخصية القناع التى يختفى وراءها الشاعر. أليست الخيبة هنا تصيب السجان كما تصيب السجين وتستحيل شرابا يوميا وفعلا يغيب الذات؟ ثم إن النبيذ الردئ يصبح علامة على هذا الزمن الردئ الذى تعيشه شخصية الأخضر بن يوسف فى ظل الوضع العام الذى يفرضه «رجال الجوازات» الذين يغتصبون الحرية الفردية ويحكمون المراقبة.

٢ ـ اللغة الشعرية والغموض

يعد الغموض خصيصة للنصوص الشعرية الحديثة. ويذهب رومان ياكبسون فى اتجاه أعمال إمبسون W. Empson، ويرى أن الغموض هو «الصفة الداخلية الوشيجة التى لا يمكن أن تمحى من كل رسالة تتمحور حول ذاتها»(٦) ويتحدد الغموض بمدى قدرة الملفوظ على الاستجابة إلى أكثر من قراءة وتأويل، ويتجلى الغموض فى مستويات عدة من النص كالمستوى المعجمى أو التركيبى أو البلاغى.

وإذا كانت الظواهر البلاغية القديمة تحافظ على لون مخصوص من العلاقات بين أطراف الصورة، وعلى ضرب من التناسب المنطقى، فإن الصورة فى الخطاب الشعرى الحديث تذهب فى اتجاه مفارق يقوم على الغموض والتنافر بين عناصرها فتبدو الصورة «غائمة» كما يظهر فى هذا المقطع من قصيدة «المسافة» لسعدى يوسف:

قبل عشرين عاما، أتيت مساء إلى نزل بالمدينة
كان دمى مثل ماء الينابيع أبيض.. هل كنت أسمع
بين عروقى وبين النقابات حين تحطم أبوابها
جدولا؛ إذ الماء يبدأ والمد يعلو.. وتبدو
جذور النخيل(٧).

تبرز فى هذا المقطع ـ الذى يحيلنا على لون من التشكيل السردى ـ جملة من المفارقات وذلك لاختلال العلاقات المنطقية بين عناصر الصورة وبسبب طمس العلاقة الأيقونية بالمرجع حيث يخرج الدم والعروق والنخيل عن دلالتها الأصلية ويستدعى الدال الواحد أكثر من مدلول. وإذا كان التشبيه يسعى ـ عادة ـ إلى التقريب بين طرفى الصورة، ويؤالف بين ما تباعد، فإنه هنا يخرج عن السنن البلاغية المألوفة ويوقع الاختلاف ويضاعف من التباعد متجها نحو الغرابة، وإلا فكيف يتخلى الدم عن لونه الطبيعى ويستحيل أبيض بكل ما يحمله البياض من تنافر مع اللون الأحمر، ولماذا استعمل الشاعر اللون الأبيض الذى قد يحمل أكثر من دلالة؟ ثم ما علاقة الدم بالجذور والنزل والنقابات؟

الحق أن هذا المقطع لا يستسلم لقارئه بيسر لما يحويه من مفارقات، ويعيش المتلقى لذة القراءة ممزوجة بحيرة البحث، ويحاول أن يبحث عن الانسجام الذى يختفى وراء التنافر والتقابلات والأضداد. وفى بحثه يكتشف أن هذه العناصر وإن تباعدت ظاهريا فإنها ترجع إلى معاجم ثلاثة (الزمن، المكان، الانتماء)، يجمع بينها جهاز موحد هو السفر فى الزمان والمكان، بحثا عن الانتماء الذى يتجسد من خلال النقابات رمزا للنضال أو المياه والنخيل والجذور، بوصفها عناصر من عالم الطبيعة التى تخرج ههنا من صمتها وتغدو رموزا للحياة والإخصاب، وتقترن بالمد الذى يمثل حركة التطلع إلى الزمن الآتى ويتجاوز الغربة التى تظهر من خلال النزل التى تأوى زائريها فى المساء، ثم إن النخيل يستحيل صورة للشاعر الذى تمتد عروقه ضاربة فى الأرض، حيث يكتسب الانتماء عمقه ويرتبط التاريخ الفردى ـ منذ أكثر من عشرين سنة ـ بالتاريخ الجماعى.

وقد يتراءى الغموض وتعقد الصورة بدرجات أعمق فى قصائد أدونيس كما هو الحال فى المقطع التالى من قصيدته النثرية «فارس الكلمات الغريبة» التى وردت ضمن ديوانه (أغانى مهيار الدمشقى):

تولد عيناه

فى الصخرة المجنونة الدائرة

تبحث عن سيزيف

تولد عيناه،

تولد عيناه

فى الأعين المطفأة الحائرة

تسأل عن أريان،

تولد عيناه

فى سفر يسيل كالنزيف

فى جثة المكان

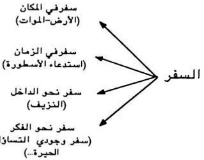
فى عالم يلبس وجه الموت

لا لغة تعبره لا صوت -

تولد عيناه (٨)

لفتنا هذا المقطع كما لفتت القصيدة بأكملها بعض الباحثين مثل محمد خطابى فى كتابه (لسانيات النص: مدخل إلى انسجام الخطاب)(٩) لما تحويه من مظاهر فنية وتوالد للمدلولات نتيجة فعل الغموض واستدعاء نصوص غائبة مثل نص الأسطورة (أسطورة سيزيف وأريان)(١٠) هذه النصوص الغائبة التى تحكى جدل الوجود والعدم، أو الحياة والموت.

كما يتراءى الغموض أيضا فى استعمال الشاعر بعض الظواهر البلاغية كالتشبيه (سفر يسيل كالنزيف)، والمجاز (تولد عيناه)، والاستعارة (الصخرة المجنونة، الأعين المطفأة الحائرة، سفر يسيل ...)، ويقوم هذا المقطع على السفر، فهو سفر فى الزمان من أجل استحضار الأسطورة وامتصاصها وتحويلها للدلالة على وضع معاصر، وهو سفر فى المكان يتراءى من خلال استدعاء العالم فى وجهيه: وجه سلبى وهو المكان ـ الموات (جثة المكان)، ووجه يصور العالم وهو فى حالة تشكل وولادة. ويتخذ لفظ السفر أبعادا متعددة تتراءى لنا كالآتي :



وتتكشف مدلولات السفر ويغدو الدال مستقطباً كل الدوال الأخرى، يحكى قصة الإنسان، قصة الرحيل الدائم، والإصرار على المقاومة رغم ما فى الوجود من قهر ومحاولة لسلب الإرادة. فهل بإمكان الشاعر أن يفلت من الأرض ـ الموات أم أن مصيره هو مصير سيزيف وأريان؟! واللافت حقا هو هذا الانزياح المتولد عن اقتران فعل « يسيل » ـ وهو من معجم السوائل ـ بالسفر الذى كان بالإمكان أن يستدعى أفعالا أخرى من معجمه مثل فعل « سار » أو بعض مرادفاته . وفى الظاهر ليس هنالك علاقة بين « السفر» و«يسيل » ولكن فى الباطن هنالك أكثر من صلة، فهما يلتقيان من حيث الانتقال فى المكان، ثم إن السفر سرعان ما يذهب فى اتجاه الذات ويستحيل نزيفا داخليا، وهو مايبرر هذا الاستعمال.

هكذا يتنامى فعل الغموض، ويفتح أمام القراءة إمكانات عدة. ولكن ألا نخشى أن يصبح الغموض عنصرا معرقلا للقراءة يميل إلى الإبهام، ويصبح النص الشعرى الحديث ـ تبعا لذلك ـ قولا مقفلا؟

هنا يتحتم علينا أن نفرق بين الغموض بوصفه فعلا إبداعيا مفارقا للخطاب العادى، وطاقة إيجابية لتوليد المدلولات وتكثيف الإيحاء والإبهام الذى يميل إليه بعض الشعراء الذين اهتموا أساسا بلعبة الأشكال والألفاظ، وذهبوا شأوا بعيدا فى التعقيد والإلغاز وطلب التجديد باسم الحداثة، مما جعل العلاقات بين أطراف الصورة الشعرية غائمة، مفككة إلى درجة يغدو فيها المتلقى عاجزا عن فك الرسالة اللغوية وتبين مستوياتها وأبعادها(١١).

٣ ـ التشكل البصرى : قيمته وخصائصه

تشكل العلامة اللغوية مكونا أساسيا للخطاب الشعرى الحديث، كما أسلفنا القول .غير أن القراءة تواجه فى بعض التجارب الشعرية لونا مخصوصا من القصائد تعتمد علامات غير لفظية وتستعين بإمكانات الطباعة التى تمثل « علامة العلامات» فى النص، وتعتمد طرائق جديدة فى التعبير وتنويعات لم تألفها العين من قبل توجه المتلقى وتفرض عليه لونا مخصوصا من القراءة عند التعامل مع هذه النصوص، وفى هذا الإطار تتنزل القراءة البصرية وتكتسب مشروعيتها من خلال اهتمامها بطرائق تنظيم الصفحة التى تمثل تصوراً معيناً للكتابة، إذ لم تعد اللغة وحدها محور اهتمام، وإنما باتت أشكالها وتجلياتها المختلفة وكيفية عرضها وعلاقتها بمعمار الصفحة محط اهتمام الباحثين الذين انشغلوا بالقراءة البصرية .

ولئن فتحت هذه القراءات حقولا جديدة فى البحث والتأويل فإنها لم تحظ بالعناية ذاتها التى حظيت بها العلامات اللغوية، إلا فيما ندر من المباحث العربية (١٢).

ويعد التشكل البصرى بنية أساسية من بنى الخطاب الشعرى الحديث ودالا ثريا يوجه فعل التلقى، استنادا إلى أدوات مفهومية تمكن من دراسة شكل العلاقات، ليس بوصفه معطى ثابتا بل بوصفه صيغا متحولة، تنتظم وتشتغل على نحو يسهم فى إنتاج الدلالة .

ولا يمكن للمتلقى أن يستكنه النص ويغور فى داخله ما لم يتمثل كلية صورته، « الطباعية» ؛ ذلك أن جملة أنساقه غير اللغوية ليست بمعزل عن الدوال اللغوية ولا عن بناه الصوتية والمعجمية والتركيبية، بل إن هذه العلامات غير اللغوية فى علاقتها بجماع مكونات النص التعبيرية والتركيبية كثيرا ما تجسد منزلة (statut) الخطاب الشعرى الحديث، وتكون على صلة وثيقة بالدلالة وطرق انبناء المعنى كما ذهب إلى ذلك جاك أنيس Jacques Anis:

«عندما نتحدث عن المرئى المقروء (Visibité) نفترض أن الأشكال الخطية ليست جسدا غريبا عن النص أو مجرد وسيط شفاف عند تفكيك الرسالة وإنما هى أجساد دالة مندمجة فى التشاكلات النصية»(١٣)

وتأسيسا على ذلك يرى أنيس أن الخطيات (calligrammes) مثلا ليست نصا يضاف إليه رسم، كما أن البيت الشعرى ليس مقطعا صوتيا ينضم إلى سطر من الحروف، بل هو جسد كلى متكامل يسهم فى ضخ المعنى.

وإذا كان التشكل البصرى مهمًا على مستوى إنتاج الدلالة، فهو مفيد فى تمييزه بين الأجناس رغم ما يوجد بينها من تداخل فى العصر الحديث، فتفضئة النص (Sptialisation) تعد ظاهرة أو قل سمة تمييزية تتصل بالإفادة من وجهة نظر سيميائية بها تتميز القصيدة الحديثة عن الرواية والخطاب الصحافى لاحتوائها جملة من السنن المركبة التى تشتغل على مستويين :

ـ مستوى أول تشترك فيه جميع النصوص مثل اتجاه الكتابة فى العربية من اليمين إلى اليسار والتشكل الخطى للتوزيع، وهو ما يمكن أن نسميه بالدرجة الصفر فى تفضئة النص.

ـ ومستوى ثان يمثل درجة أعلى فى التفضئة ويذهب فى اتجاه استغلال الصفحة على نحو مخصوص بتوظيف جملة من التنويعات الطباعية وتقنيات الإخراج فى تشكيل الدال البصرى .

على أن ذلك لا ينفى تميز بعض النصوص الروائية الحديثة التى انخرطت هى الأخرى فى جماليات التشكل البصرى واهتمت ببناء الفضاء عبر أشكال بصرية مختلفة كما هو الشأن فى رواية (نجمة أغسطس) لصنع الله إبراهيم أو (الوشم) لعبد الرحمان مجيد الربيعى التى وصل فيها تنويعات الخط بزمنية القص، أو (دهاليز الحبس القديم) للحمدانى حميد التى وظف فيها بعض التنويعات الطباعية لشد القارئ، كالكتابة بحروف غليظة تخللت جل الفصول واختفت فقط من الفصل العاشر والحادى عشر والرابع عشر والخامس عشر، وقد اختص هذا النوع من الكتابة بفعل التذكر ولحظات الاسترجاع، هذه اللحظات التى مثلت فترات مخصوصة من حياة الشخصية ووجدت امتدادا لها فى

حاضرها. وبالإضافة إلى ذلك فقد تواترت فى هذه الرواية البياضات والفراغات والعلامات الطباعية التى تفصل بين المقاطع، والنقاط والفواصل التى قد تستقل أحيانا بسطر كامل من الحوار وتكشف عن لون مخصوص من الحوار الصامت (١٤).

ونجد هذه الخصوصيات نفسها فى الشعر؛ فلئن كانت القصيدة التقليدية لا تحفل بالتشكيل المكانى وتخضع لتشكل مسبق يقوم على تناظر بين شطرين يفصل بينهما بياض وفق معمار محكوم بالبنى العروضية والإيقاعية، فإن القصيدة الحديثة منحت ظاهرة تشكل النص البصرى اهتماما خاصا، وحاولت جاهدة الإفلات من صرامة القوانين القديمة القائمة أساسا على التلقى السماعى، وتجربة كل الطرائق الممكنة مدفوعة بالرغبة العاتية فى التجديد وتجاوز سلطة النموذج وارتياد مناخات جديدة ومساحات لم تألفها العين من قبل، فأصبحنا أمام لون جديد من الرسائل التى تفيد من الهندسة المعمارية والرسم والفنون التشكيلية وغيرها، حتى لكأن النص الشعرى لوحة تشكيلية ترسلها الأشكال والخطوط والألوان أو لنقل هى صورة بصرية يتوارى فيها المدلول وراء هيمنة الدال ومركزية العلامة.

وتحملنا القراءة البصرية إلى جسد النص فإذا بنا أمام نصين، العنوان وقد كتب بخط مغاير، واحتل موقعا متميزا بوصفه نصا أصغر (micro - texte) يقوم على وظائف ثلاث حسب شارل جريفال Ch . Grivel(١٥)، إذ يحدد، يوحى ويمنح النص الأكبر (macro - texte) قيمته، ويضيف إلى ذلك رولان بارت بعدا جديدا، فيرى أن العنوان يفتح شهية القـــراءة (la fonction apéritive) . ونص ثان، هو نص القصيدة التى تعتبر جسدا مرئيا وامتداداً للعنوان بما تتضمنه من علامات لفظية أو غير لفظية تشتغل وتتعالق فيما بينها لتفضى إلى الدلالة.

وتأسيسا على هذا البعد العلائقى يبسط العنوان ظلاله على النص، ويحدد هويته، فيوجه عملية التلقى، ويقدم لنا جوازا نعبر به إلى عالم الشعر، إلى عالم متموج منخرط فى فضاء مكانى إيقاعه البياض والسواد.

٤ ـ لعبة البياض والسواد

يهتم عدد كبير من القصائد بانتشار النص على بياض الورقة بكلماته ومساحاته وعلامات الترقيم فيه، هذا الاهتمام لا يذهب إلى تنزيل الكتابة فى حقل متقدم من حقول التجريب والتحديث فحسب، وإنما يذهب أيضا إلى توزيع البياض والسواد توزيعا منسجما فى البنى العميقة يحمل الكثير من الدلالات، لذلك فمن الصعب إغفال هذا الجانب أو التقليل من قيمته، ذلك أن البياض ليس فعلا بريئا أو عملا محايدا، أو فضاء مفروضا على النص من الخارج بقدر ما هو عمل واع ومظهر من مظاهر الإبداعية وسبب لوجود النص وحياته، بل قل هو الهواء الذى يتنفسه النص كما ذهب إلى ذلك بول كلودال Paul Claudel، أضف إلى ذلك أن البياض قد يصبح دالا بصريا يوجهنا فى تحديد مقاطع النص الشعرى التى تنظم معمار القصيدة وتبرز فى شكل تفضئة قوامها الانتظام والتكرار. كما أن البياض يحيلنا على تعدد فضاءات النص سواء كانت لغوية أو طباعية، تصويرية أو ثقافية، إذ لا يمكن فى التجارب الشعرية الحديثة، ولاسيما فى القصائد البصرية أن نتناول الكلام بالتحليل، دون أن نهتم بفضائه ومظهره وأشكاله المرئية، كما أن الاهتمام بالشكل البصرى يبقى منقوصا ما لم يقترن بالكلام وعلاقته بالسياق.

ثم إن البياض لا يجد معناه وحياته وامتداده الطبيعى إلا فى تعالقه مع السواد، إذ تفصح الصفحة بوصفها جسدا مرئيا عن لعبة البياض والسواد بوصفه إيقاعاً بصرياً يتجه إلى حاسة الإبصار ويوجد فى صيغ الكتابة ذاتها ويتشكل بتشكلها على خلاف إيقاع البنى العروضية التى تبدو فعلا متخارجاً عن النص.

وكثيرا ما يحملنا الإيقاع البصرى إلى فضاء النفس وانفعالاتها وحالاتها المضطربة المتوترة لحظة الكتابة، لحظة متفردة فارة من زمنيتها، متلاشية فى بياض الورق.

وفضلا عن ذلك، فإن البياض تحكمه أكثر من دلالة وتتحدد معانيه حسب السياقات التى يرد فيها، فقد يكون أحيانا طرفا فى لعبة الوجود والعدم، فإذا به يحد الشاعر من

السواد، بصفته لونا مضادا له وصنوه العكسى، فيقلص من إمكانات التعبير واندفاعات الكلام، ويغدو البياض رمزا للموت بينما يمثل السواد الخزان الحاوى لكل الأشياء الحامل للحياة والإخصاب(١٦) .

وقد يتخذ البياض أبعادا أخرى كما هو الشأن فى قصائد سعدى يوسف الذى بدا اهتمامه بالتشكل البصرى مخصوصا منذ أعماله الأولى وقد اختار لها عنوان (قصائد مرئية)كما أنه نشر نصه « قصيدة تركيبية» مصحوبا برسم للمناضلة الزنجية أنجيلا، واعتنى فى جل ما كتب بطريقة تنظيم الكلمات وعرضها على الصفحة .

فى عالم سعدى يوسف يجئ البياض مقترنا بنقطتين أو أكثر، وقد يمتد ليشغل سطرا أو سطرين أو ثلاثة أسطر، ويفصح عن المسكوت عنه ويستحيل بنى صامتة تخفى وراءها جملة من البنى الناطقة، وتكشف فى الأثناء الأفكار الحبيسة والرغبات الممنوعة بفعل ضغوط الواقع، وهى بهذا تمنح القارئ حرية أكبر فى التأويل وتجعله يبحث ويشارك فى فعل الكتابة بملء الفراغات المتناثرة على جسد النص ومساءلة المعانى الحافة، ويتراءى هذا البياض فى نصوص عدة لسعدى يوسف. عندها تستحيل القصيدة جسدا مرئيا، وتتفكك ترابطاتها النظمية وتتواتر الفراغات والتقطعات كما هو الشأن فى نصه « قصيدة إلى وائل زعيتر»:

عنبا لفلسطين، خبزاً لأطفالها ... كنت

في غرفة بازقة روما

وفي شرفة بالكتاب الذي كنت تقرأ ...

أي العذوبة كنت

وأي العذاب ...

وأي بلاد تخيرت حبك فيها؟

....

.... (١٧).

هكذا تتكثف النقاط وتقترن بالاستفهام الذى يصور حيرة الشاعر، وتغدو النقاط الموصولة إلى مساحات من البياض علامة دالة على المسكوت عنه بسبب عجز اللغة عن التعبير،فإذا البياض هنا على صلة ببنية اللاوعى، يفضح لظى المعاناة، حينما يرحل وائل زعيتر ويترك الشاعر وحيدا يواجه الصمت والذكريات الحزينة.

وقد تظهر أشكال أخرى لاستغلال البياض كما بدا ذلك فى قصيدة « الساعة الأخيرة» التى تستحيل فسيفساء نصوص، كل نص فيها يستقل بذاته، بل إن التشظى يصيب المقطع الأول الذى يحمل عنوان «فلسطينية كانت»، فإذا بنا أمام نصوص لوحات (تل الزعتر، تلفزيون، مجند، دولة، المدينة، أشخاص، رقيم بابلى)، تظهر جميعها على ارتباط بتل الزعتر الذى يبقى الخيط الرفيع الرابط بينها .

ثم إن هذه النصوص تحمل تجربة متميزة فى إطار استثمار فضاء الصفحة وتوظيف لعبة البياض والسواد وفق أشكال جديدة فيتقدم السواد حينا:

فاختبئوا ...

وفي سجداتنا اختبئوا

وتحت نجوم من قادوكم اختبئوا

وفي الصحف التي سطرتم اختبئوا (١٨)

وقد تذهب الكتابة فى اتجاه التوازى حينا آخر، كما يتجلى فيما يلى، مما يولد نوعا من التناظر بين الأسطر الشعرية :

واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، واحدة،

واحدة، واحدة، واحدة، واحدة، واحدة،(١٩)

يتنامى البياض ليكتسح النص، يجعل من الكلمات شظايا فى فضاء التلاشى فتنفصم الترابطات النحوية وتتقلص مساحة الجملة شيئا فشيئا لتنحصر فى كلمتين ثم فى لفظم (morphéme) وتفضى إلى لون من الاحتباس (l'aphasie) تكشف عن لاوعى الذات المتلفظة حيث يصبح التواصل مستحيلا بفعل الكبت وعجز اللغة عن التبليغ، فإذا النص يحملنا إلى ضرب من الإيقاع النفسى يفصح عن ضنى الكتابة .

ها هي شمس القرى تمنح النخل غاباً من الريش أحمر

ها هي شمس القرى تمنح النخل غابا

وها هي شمس القرى

ها هي ..

ها هي ..

ها ..

هي .. (٢٠)

في هذا الفضاء التشكيلي الذي ينحسر فيه السواد ويقترن فيه توتر النص بتوتر الذات لحظة غروب الشمس ورحيلها بما يحمله من أبعاد درامية، نجد أنفسنا أمام تماثل جديد بين تقدم البياض وعدم اكتمال الجملة تركيبيا، فتتقلص مساحة الكتابة وتتقطع أوصال الجملة وتنتهي بمقطع طويل هو بمثابة زفرات يطلقها الشاعر، ونجد صدى لهذا كله على مستوى البنية الإيقاعية والدلالية وخاصة البنية النفسية.

وكلما تقدم البياض اتسعت حقول الدلالة، وأضحى أكثر أهمية وتعبيرا من السواد، فهو فضاء ينهض بوظائف مختلفة إذ يعيد تنظيم الكلام على نحو جديد، وهو إلى جانب ذلك شكل من أشكال التلفظ عبر الغياب، فإذا النص في صمته يتكلم ويعبر ويؤسس ضربا جديدا من الشعرية، ألسنا هنا أمام قوة البياض التحقيقية (La performativité de blanc)، هذه القوة التي تحملنا من المقول إلى اللامقول ومن المعلوم إلى المجهول، فإذا بنا أمام مسرح يتخذ الصمت موضوعا له كما ذهب إلى ذلك هنري ماشونيك في كتابه (نقد الإيقاع). والصمت ههنا ليس تغييبا للدلالة بقدر ما هو غياب للغة الكلام وبروز لدرجات أخرى من التعبير أكثر كثافة وبلاغة، فهو يظهر بمقدار ما يخفي، يوحي، يعبر بطريقة مخصوصة، ثم إن الصمت يعد أكثر المجالات تعبيرا عن التأمل والبحث والمساءلة ويعتبر لحظة لقاء ومحاورة مع القارئ تحمله من شعرية الكلمات إلى شعرية الصورة البصرية، فتغدو القراءة ـ تبعا لذلك ـ حواراً عسيرا مع نص يلتهمه البياض وانخراطاً في مغامرة لا تعرف النهاية من أجل إنتاج القصيدة التي لم تكتب، أو لنقل إن القراءة هنا كتابة مضارعة للنص الشعري الحديث بكل ما تحويه من إضافة ونزوع إلى طرح السؤال وملء الفراغات وتبين المدلولات .

وإذا كان النص على تلك الحال من التوتر، فإنه لن يستقر على شكل ثابت، بل تراه يرحل باستمرار للإفادة من مظاهر مختلفة من التشكيل والهندسة، ولا غرابة حينئذ أن تستوقفك في بعض نصوص سعدي يوسف ظاهرة التأطير التي تحمل أكثر من معنى، وقد عدها ميشال بوتور Michel Butor[٢١] «صفحة داخل الصفحة» تلفت انتباه القارئ وتشده إلى بعض المقاطع التي تكتسي أهمية خاصة، كما هو الشأن في قصيدة «منزل المسرات» وقد افتتحها سعدي يوسف بمقطع مؤطر من ملحمة جلجامش، أو في قصيدة «العمل اليومي» وقد قامت على ثنائية المقاطع المتحررة والمقاطع المؤطرة، وإذا بنا أمام نصين، نص إطار وهو نص الأغنية الذي يحيلنا على عالم الأحلام الموصولة بنزعة رومانسية تبرز من خلال المعجم (النبع، الماء، الزهرة، العشب)، غير أن هذه الأحلام سرعان ما تصادر وهو ما يوحي به التأطير. ونص متحرر، نص الشاعر الذي يحملنا إلى واقع مأزوم ترتد فيه الذات خائبة، ويستمر التوازي بين الشكلين البصريين عبر الاستدعاءات وفعل التذكر والتداعيات حتى يبلغ منتهاه في اتجاه امتزاج الحلم بالواقع وتعالق الشكلين واتحادهما في تفضئة طابعها المميز الإطار الذي يصبح قيدا لا فكاك منه .

أما في قصيدة « البستاني» فيستحيل التأطير ظاهرة فنية تعكس فسيفساء القصائد المتناثرة بين فضائين؛ فضاء نصي تحكمه الدوال اللغوية وفضاء تصويري يفرض على المتلقي جهدا أكبر ومرجعية يواجه بها النص في صمته ويجعله يبحث عن العلاقة القائمة بين الفضاءات المحكومة بإطار، والفضاءات المتحررة التي هي على صلة بالأرض والأشجار والمياه بصفتها رموزا للإخصاب والحياة. فللفضاء التصويري تعبيريته ودلالته الخاصة إذ اقترنت النصوص المؤطرة داخل القصيدة «نص فلسطين، نص سيدي بلعباس، نص الكآبة» بدلالات الفقد، فقد فلسطين، المكان ـ الأصل لا باعتباره فضاء جغرافيا فحسب، وإنما أيضا باعتباره ذاكرة وتاريخاً وهوية. ومن هنا نفهم اهتمام الشاعر بأشجار البرتقال التي تستحيل علامة على الجذور الضاربة في أعماق الأرض:

لا يتحدث مع فلسطين إلا نائما
وأحيانا يسير إليها بلا نجم
الأصدقاء الذين أحبهم يفتحون له الأبواب
من القنيطرة إلى القنطرة
إنه لا يحب البرتقال،
لكنه يحب أشجار (٢٢)

وما فقدان الأرض التى أحبها إلا ضرب من الموت المجازى لذلك تظهر مدينة سيدى بلعباس فى مقطع آخر وقد ارتبطت بالمقبرة، وإذا القصيدة تعيش صراعا بين الموت والحياة، وإذا الكتابة التى ارتبطت بدورها بالفقد تعبير عن هذا الصراع :

أى قصيدة يكتب؟
الهواء مختوم فى زجاجة
واللسان خشبة جففها الكحول . (٢٣)

وإذا كان الفضاء اللغوى يهتم بالقول والإفصاح عبر اللغة، فإن الفضاء التصويرى القائم على التأطير يسعى إلى إبراز الفضاء الأول بوصفه موضوعا للمشاهدة. وأشكال التعالق هذه بين الفضائين اللغوى والتصويرى تظهر كذلك فى نماذج أخرى من الشعر العربى الحديث الذى استلهم أشكاله البصرية من التراث ومن فن الخطيات بالخصوص لتعدد أبعاد علائقها بالنص؛ فهى ليست إعادة أو تكراراً كما يمكن أن يتبادر إلى الذهن، وإنما هى إثراء للدلالة نظرا لطابعها العلامى المزدوج(٢٤).

ونرصد لما قلناه بعض نصوص محمد بنيس التى تعد نموذجا لكتابة تجريبية تحررت من سلطة المؤسسة الشعرية التقليدية لتؤسس نمطا جديدا من الكتابة يحفل فيها معمار الصفحة بمساحات متنوعة من البياض، تجئ حينا فاصلة بين السطور وحينا آخر فى نهايتها، وهى أحيانا تتوسطها لتحدث وقفا بين عناصر الجملة الواحدة، يزج بالمتلقى فى متاهة الكتابة ويذهب باطمئنانه ويدفعه دفعا إلى طرح السؤال. وفى نص (موسم الموت) يستغل بنيس فضاء الصفحة على نحو جديد فيحتل الملفوظ حيزا فى يسار الصفحة فاسحا المجال أمام نص مواز للبياض:

تجـــمـــعنـا فكان الماء
نخــــلا وانحنيت لكل زائرة
تناديـنا دوائر وجـــهى الأولى
تعـــالت فى صــفـــوف الماء
صافـيـة يزركش صـدرنا بعض
الكلام تسـابق الزيتــون بين
صـــراخنا قلنا وكـــان الطفل
يدفع مـوته اقـتربوا، لنا الأعلام
هل قـــتلوك هـذا يومـنا أبدا له
سرا طريقتـه فمـالك غيـر أن
تلهـــو وتضـــحـك من جنون
الحـــرب ياخلى تجـــاوب فى
السهـول غـبارهم ليت البلاد
تضـيق حـتى نشـرب الشـاى
المنعنع ثم نرحل فى اتجـــاه
الموت
هذا الموت
هذا (٢٥) الموت

ونص البياض هذا يسعى إلى مجاوزة أبنية وعى المتلقى التى اعتادت الشكل المتناظر للكتابة أو شعر التفعيلة الذى يجعل من بداية السطور منطلقا للكتابة .

والحق أن هذا البياض الذى يستقل بذاته فى الحيز الأيمن من الصفحة يستدعى مساحات من الفراغ تحملنا إلى

ميتافيزيقا الكتابة وتحيلنا على الغياب، الغياب فى الموت الذى أضحى معطى حوله يتأسس الكلام، ومنه ننفذ إلى عالم البياض والتلاشى، لذلك ينتهى المقطع بهذا الصوت الذى يغيب شيئا فشيئا فى عالم الموت، ويجد هذا الغياب التدريجى صدى له على مستوى الدال البصرى الذى يحاكى حركة التدرج:

الموت

هذا الموت

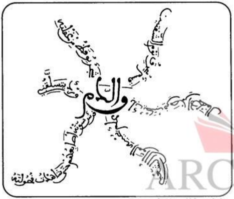
هذا الموت

والطريف أن المقطع يفرغ الموت من مظاهر العنف ومن شحنته المأساوية (تلهو، تضحك)، فيحتفل به (شرب الشاى)، لكأن الموت ههنا فعل خلاص من جنون الحرب ـ القتل الذى لم يمس الفضاء والأحياء والأطفال فحسب (الطفل يدفع موته)، وإنما مس الذاكرة أيضا، إنه صوت الرحيل إلى بنية الغياب، رحيل من جنون الحرب إلى جنون الكتابة، جنون دام.

٥ ـ جماليات الخط / جماليات الفضاء التصويرى

يفيد محمد بنيس من التقنيات الطباعية الحديثة وأساسا التشكيل « التيبوغرافى» للكتابة ليخرج نصوصه على الصفحة إخراجا جديدا ويتحصل على أشكال مختلفة من الكتابة كما يتراءى فى نص (موسم الشهادة) الذى يعمد فيه إلى إبراز بعض المقاطع بخط مغاير، غليظ، حتى تبدو كأنها مجموعة من النصوص مستقلة بذاتها أو قل كأنها فسيفساء نصوص .

وما إن نشرع فى قراءة ديوان (فى اتجاه صوتك العمودى) لمحمد بنيس حتى نجد أنفسنا أمام منظور جديد للإبداعية الشعرية تتمرد فيه الكتابة على انتظامها وفق طرائق أو سنن متعارفة، وتترك للمتلقى حرية القراءة التى تذهب بدورها فى أكثر من اتجاه. فعلى مستوى التركيب العلامى تشكل النصوص وحدات بصرية قائمة بذاتها مستقلة بمجال عرض خاص، مستلزمة شروط تقبل متميزة. ويقوم تركيب الفضاء النصى على بنية مخصوصة للخط المغربى؛ سمتها الانفصال والتنوع فى حركة الأسطر بتكسير الخطية والنزوع إلى التموج والتقلص والانحسار وتغيير الاتجاهات، ويظهر ـ تبعا لذلك ـ إيقاع بصرى غير مألوف قوامه المشهد المرئى، وتتناوب الأشكال البصرية المقدمة فى الفضاء التصويرى عبر وفرة من الألفاظ الخالية غالبا من علامات الترقيم، هى فى مد وجزر بين العلاقة الأيقونية والتجريد، كما هو الشأن فى هذا النموذج (٢٦):



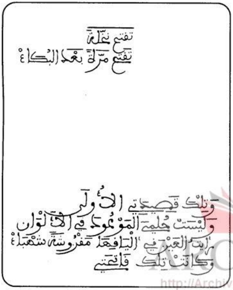
ولقد رأت يمنى العيد فى هذه العلاقة الأيقونية محاكاة لنزيف همومنا المعاصرة، ونزيفنا معها (٢٧)؛ ذلك أن تعرج الكلمات وانفراطها من الكلمة المركز (الدم) يوحى بهذا النزيف .

أما فى نصه « هذه القصيدة المطاردة» الذى افتتح به مجموعته الشعرية (فى اتجاه صوتك العمودى)، فيوظف جملة من الأنساق التعبيرية، ويتناسل النص من الركن الأيمن فإذا بنا أمام فضائين، فضاء تتوزع فيه الكلمات فى شكل مثلث، وفضاء مخصص لفعل الأمر «أفق» الذى كتب بحروف سميكة وبحجم أكبر ووضع فى حيز مكانى يوحى بقيمة هذا الفعل الذى يتحرك فى فضاء عمودى من البياض، مستقلا عن الأسطر الشعرية التى جاءت بدورها متمردة على تنظيم الأسطر المعهود ومنشدة إلى معمار جديد للفضاء يتوجه إلى المشاهدة قبل القراءة. وفعل « أفق » بهذا

التوزيع الفضائى إنما يكتسى أهمية مخصوصة، ولا غرابة ما دام هذا الفعل يفضى بنا إلى ضرب من التعالق بين الدال البصرى والمدلول الثقافى ويحيلنا على الوعى الممكن بوصفه دعوة للفعل، وتخطيا لمنطق السكون، وهو ما توحى به أيضا صيغة الأمر، وتقترن هذه الدعوة إلى الإفاقة بالحلم والكلمات التى تجئ حبلى بالرفض فى فضاء المثلث المواجه لفضاء «أفق» كما يبينه المعجم اللغوى (وجهى يستيقظ، الحلم، الكلمات الطالعة، الضوء، أوراق الصحو...)(٢٨) :



وقد يطغى البياض على السواد فى صفحة ما من صفحات هذه القصيدة فنجد أنفسنا أمام تركيب جديد للفضاء يتجاوز فيه النص الثبات أو الركون إلى أشكال محددة ويوجه القارئ إلى خصوصية النص والتجربة، ولا يمكن إذ ذاك أن نصل بين أجزاء السواد المتباعدة التى تشكل جسدا متشظيا إلا عبر قراءة دلالات البياض التى تغدو امتدادا للسواد وتحملنا إلى حقول جديدة من التعبير، حيث تبدأ لغة ثانية، هى لغة الصمت، لغة تتجاوز أحادية الدلالة وتحيلنا على تعدد القراءات بفضل طاقاتها الإيحائية، وبفعل الغموض وتنامى المسكوت عنه الذى يكتسى أهمية مخصوصة (٢٩) :



خاتمة

توجه اهتمامنا فى هذه الدراسة إلى الخطاب الشعرى الحديث، وحاولنا أن نقف خلالها على أهم سماته، فانطلقنا من النظر فى لغته بوصفها ظاهرة مخصوصة تهيمن على كل الظواهر الأخرى، وتذهب فى اتجاه الانزياح باللفظ عن مداراته الأصلية. وكثيرا ما تتحدد شعرية النص بمقدار انحرافه عن القوانين اللغوية المتعارفة إلى حد صار فيه الغموض مجالا من مجالات الإبداع يشد القارئ والناقد على حد سواء.

غير أن الخطاب الشعرى الحديث لم يعد مقتصرا على العلامات اللغوية، وإنما بات يختبر وسائل جديدة فى التعبير وأشكال طباعية مستحدثة. وما كان ذلك إلا بسبب هيمنة الفنون البصرية واتساع حضورها فى عصرنا إلى درجة باتت فيها الصورة تنافس اللغة لتشكل القصيدة تشكيلا جديدا يفضى بنا إلى لون مخصوص من التلقى يقوم على تجاوز

جمـاليات القصـيدة الكلاسية، بل إن الطـريف حقـا أن مـثل هذه القصائد أضحت مرجعا يستـلهم منه الرسامون أعـمالهم وصـورهم الفنية، كـمـا هو الحال بالنـسبة إلى تجـربتى كمال بلاطة وضـياء العزاوى.

ولا غـرابـة أن تنـمـو العلاقـة بـين الشـعـر والرسم علـى هـذا النحـو فى عصـر صـارت فيه الصورة حاضرة فى مـخـتلف أنمـاط حيـاتنا بصـفـتـهـا مـوضـوعـا، أو بـصـفـتـهـا أداة.

الهوامش

(١) انـظـر: **Roman Jakobson: Essai de Linguistique Général,** Muinuit 1963, Tome I, Chapitre 11, p 220.

(٢) جيرار جنيت G.Genette : حالة مزدوجة للكلمات، فاليرى وشعرية اللغة، تعريب مالك سلمان، مجلة **كتابات معاصرة**، المجلد الخامس، العدد الثامن عشر، أيار ـ حزيران ١٩٩٣، ص ٣٦.

(٣) انظر الرسم البيانى الذى وضعه جان ميشال آدم J.M. Adam لتوضيح التقابل بين الشعر واللاشعر. J.M. Adam: **Pour lire le Poéme.** Ed. de Boeck-Duculot Bruxelles- Paris, 1986, p 24.

(٤) رولان بارت: «**ما هى الكتابة**» تعريب محمد برادة ، مجلة **الكرمل**، العدد الثانى، ربيع ١٩٨١، ص ١٢٨.

(٥) سعدى يوسف: قصيدة «**الأخضر بن يوسف ومشاغله**»، ديوان **الأخضر بن يوسف ومشاغله**، الأعمال الشعرية، المجلد الأول، دار العودة، ط٣، بيروت ١٩٨٨، ص١٧٢.

(٦) انظر: Michele Aquien: **Dictionnaire de Poétique** Librairie Générale Française, 1993, p 50.

(٧) سعدى يوسف: قصيدة «المسافة» ديوان: **تحت جدارية فائق حسن**، الأعمال الشعرية، ص ١٤٧.

(٨) أدونيس (على أحمد سعيد): قصيدة فارس الكلمات الغريبة ، ديوان **أغانى مهيار الدمشقى**، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط٤، بيروت ١٩٨٥، ص ٢٥٧.

(٩) من الأبحاث التى اتجهت إلى دراسة الظواهر البلاغية وأثرها فى إنتاج الصورة فى هذه القصيدة يمكن أن نذكر دراسة محمد خطابى: **لسانيات النص، مدخل إلى انسجام الخطاب**، المركز الثقافى العربى، بيروت ـ الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٣٢٧ وما بعدها.

(١٠) تحكى أسطورة سيزيف قصة عذاب الإنسان حينما يكرس جهده من أجل لاشئ، فقد حكم على سيزيف أن يحمل صخرة هائلة إلى قمة جبل، فيفعل ولكنه ما إن يشرف على الوصول إلى هدفه حتى تسقط الصخرة، ويواصل سيزيف حمل الصخرة عله بذلك يتخلص مما هو فيه من عذاب غير أنه لا يحقق هدفه.

أما أسطورة أريان فهى «تعرض قصة أريان ابنة مينوس التى أحبت تيزى وهربت معه اتقاء لغضب مينوس، بيد أن تيزى فارقها لأنه أحب امرأة أخرى كما جاء فى بعض الروايات، فأخذها ديونيزوس حين مر من هناك وتزوجها فأنجبت منه أطفالا، وتحكى رواية أخرى أن أريان قتلت فى جزيرة ديا، قتلتها الإلهة أرتميس بأمر من ديونيزوس.

انظر: Pierre Grimal: **Dictionnaire de la Mythologie Grecque et Romaine**, Ed. PUF, Paris, 1986. pp. 50 et 425.

(١١) يمكن العودة فى هذا المجال إلى محمد الهادى الطرابلسى الذى فرق بين ألوان مختلفة من الغموض يمكن أن نردها إلى نوعين: غموض الهدم وهو غموض يقصد منه التعمية والتضليل والالتباس، ويتولد عن قصور فى الرؤية، وغموض البناء الذى يرجع إلى المدلول لا إلى الدال ويضيف على النص طاقات جديدة.

انظر: **بحوث فى النص الأدبى**، الفصل السادس: «من مظاهر الحداثة فى الأدب... الغموض فى الشعر»، الدار العربية للكتاب، تونس، ليبيا، ١٩٨٨، ص ١٦٧ وما بعدها، كما سبق لعز الدين إسماعيل أن فرق بين الغموض والإبهام واعتبر أن الإبهام يتصل بالبنى التركيبية ويجعل الشعر قولا مقفلا على خلاف الغموض الذى يفسح للشاعر إدراكا أبعد مدى.

انظر : عز الدين إسماعيل: **الشعر العربى المعاصر، قضاياه وظواهره الفنية والمعنوية**، دار العودة، ط٣ بيروت، ١٩٨١، ص ص ١٨٩ ـ ١٩٢.

(١٢) يمكن أن نذكر من المباحث العربية التى اهتمت بظاهرة التشكل البصرى للنص الشعرى:

– محمد بنيس: **ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب، مقاربة بنيوية تكوينية**، دار التنوير للطباعة والنشر، بيروت ١٩٨٥.

ـ شربل داغر: **الشعرية العربية الحديثة، تحليل نصى**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء ١٩٨٨.

ـ محمد الماكرى: **الشكل والخطاب، مدخل لتحليل ظاهراتى**: المركز الثقافى العربى، بيروت، الدار البيضاء ١٩٩١.

(١٣) انظر: Jacques Anis: Visibilité du texte poétique, in **Langage Française**, n 59, Larousse 1983, p. 89.

(١٤) لحمدانى حميد: **دهاليز الحبس القديم**، دار الثقافة، الدار البيضاء، ١٩٨٥.

(١٥) يراجع: Ch. Grivel: "Puissance du titre", in **Production de l'intérêt romanesque** , Paris-La haye, Mouton, 1973, p.170.

(١٦) يمثل السواد رحم الأرض الذى تتشكل فيه حياة العالم النهارى، وهو إلى جانب ذلك رمز الخصوبة كما هو الحال فى مصر القديمة أو فى إفريقيا الشمالية، إذ هو لون الأرض الخصيب والسحب الحبلى بالأمطار، كما أنه لون المياه العميقة لأنه يحوى مجمل الحياة الكامنة، انظر: Jean Chevalier, Alain Gheerbrant: Dictionnaire des symboles, symbole Noir, Ed. Robert Lafont/ Jupitier. Paris, 1982. p. 671.

(١٧) سعدى يوسف: «قصيدة إلى وائل زعيتر»، ديوان **الليالى كلها**، الأعمال الشعرية الكاملة، دار العودة، ط٣، بيروت ١٩٨٨، ص ص ٨٧ ـ ٨٨.

(١٨) سعدى يوسف: قصيدة «الساعة الأخيرة» ديوان: **الساعة الأخيرة**، الأعمال الكاملة، ص ٤٣.

(١٩) المصدر السابق، ص ٤٨.

(٢٠) سعدى يوسف: قصيدة «عبور الوادى الكبير» ديوان: **الأخضر بن يوسف ومشاغله**، الأعمال الشعرية الكاملة، ص ١٧٥.

(٢١) ميشال بوتور: **بحوث فى الرواية الجديدة**، تعريب فريد أنطنيوس، منشورات عويدات، بيروت ـ باريس، ١٩٧١.

(٢٢) سعدى يوسف: قصيدة «البستانى»، ديوان **الساعة الأخيرة**، الأعمال الشعرية، ص ٥١.

(٢٣) المصدر السابق، ص ٥٢.

(٢٤) يراجع فى هذا المجال: Jean Gérard, Lapacherie"Écriture et lecture du calligrammes:", in **Poétique**, no50. avril, 1982, pp 195.

(٢٥) محمد بنيس: «موسم الموت»، ديوان: **مواسم الشرق**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٥، ص ص ٥٣ ـ ٥٤.

(٢٦) محمد بنيس: «ما جاء على صورة شنق»، ديوان: **فى اتجاه صوتك العمودى**، مطبعة الأندلس، سلسلة الثقافة الجديدة، الدار البيضاء، ١٩٧٩، ص ٦٥.

(٢٧) انظر يمنى العيد: فصل «الشعر اللوحة، الشعر اللغة» ضمن كتاب **فى القول الشعرى**، دار توبقال،الدار البيضاء، ١٩٨٧، ص ١٥٥.

(٢٨) محمد بنيس: قصيدة «هذه القصيدة المطاردة»، ديوان: **فى اتجاه صوتك العمودى**، ص ١٣.

(٢٩) المصدر السابق، ص ٢٣.



منهج فى التحليل النصّى للقصيدة تنظير وتطبيق

محمد حماسة عبد اللطيف *

١ - هناك مفاهيم معيّنة ينبغى الوقوف عليها قبل تحديد معالم هذا «المنهج» المقترح، أولها مفهوم «التحليل» نفسه، وهو عملية فك البناء لغويا وتركيبيا من أجل إعادة بنائه دلاليا. وهذا يستدعى ضرورةً تحديد الأجزاء المراد تحليلها، وبيان دورها، وكشف العلاقات بينها، وتفسير الإشارات الواردة فيها، وملاحظة التدرج التعبيرىّ لها، وتوافق العناصر المكونة أو تضادها، وتوازنها أو توازيها، وتمايز بعضها من بعض، وإيضاح الإحالات القابعة فيها، وطريقة نسج العلائق فى شبكة القصيدة المحكمة وتعانق كل خيط منها مع الآخر من أجل تكوين بنية لغوية ذات صبغة فنية خاصة.

ولكى يكون هذا التحليل «تحليلا نصيا»، لابد أن يؤسّس على «النصّ» نفسه. ولا يمكن أن يصبح النص «نصا» إلا إذا كان رسالة لغوية تشغل حيّزا معينا فيها جديلة محكمة مضفورة من «المفردات» و «البنية النحوية». وهذه الجديلة المضفورة تؤلف «سياقا» خاصا بالنصّ نفسه ينبثّ فى المرسلة اللغوية كلها. وأبناء اللغة المعينة، كما أنّ لديهم «سليقة» تهديهم إلى معرفة «النظام النحوى» للغتهم بكل أبعاده الصوتية والمعجمية والتركيبية والدلالية، لديهم - كذلك - حس مدرب أو «سليقة نصّية» تساعد على إدراك وحدة النص. فلو أتيت بعدد من الأبيات، مثلا كل بيت من قصيدة مختلفة - حتى لو كانت هذه القصائد متفقة فى الوزن والروىّ - ووضعت هذه الأبيات فى صفحة واحدة على هيئة نص واحد، لاكتشف القارئ أن هذه الأبيات لا تؤلف «نصّا» «واحداً»؛ لأنّ النص الواحد فيه علاقات خاصة به تعمل داخل سياق لغوى ودلالى خاص كذلك، ويقوم عدد من الروابط اللغوية والدلالية بالعمل على تماسك هذا النصّ وتوحيده داخل إطار واحد نسميه «إطار النصّ» أو «مجال النصّ» اللغوى. وسواء أكان هذا «النص» قصيدة أم غير قصيدة، فهو «نصّ»، لكن النصّ الذى أعنيه هنا هو نص «القصيدة»، وهو - لابد مختلف عن أىّ نص آخر، فكل «نص» مرتبط بسياقه، وطريقة بنائه التى تختلف فى خصائصها عن خصائص نصّ آخر. وقد تكونت هذه الخصائص عبر خبرات متراكمة وتجارب متعددة فى عمر

*أستاذ اللغويات، كلية دار العلوم، القاهرة.

وجوده اللغوى، ومن هنا وجد ما يسمّى «الأجناس الأدبية». ولذلك يستطيع أبناء اللغة أن يميزوا بين «نصّ» القصيدة، و«نصّ» القصة القصيرة و«نص» المسرحية، و«نص» الرواية، و«نص» المقالة و«نص» الكتاب، وغير ذلك من أنواع النصوص. وهم، فى هذا التمييز، يعتمدون على عدد من القواعد والفوارق المستقرة فى الذهن، والمخزونة فى وعاء الخبرة المكتسبة، والمنقولة من الأجيال السابقة عن طريق التعليم أو القراءة والإدراك الذاتى، كما يستطيع أبناء البيئة المعينة أن يميزوا بين أنواع الأبنية العمرانية الخاصة، فيفرقوا بين بناء أعد ليكون بيتاً، أو قصرا، وآخر أُعدّ ليكون مدرسة، وآخر أعد ليكون مسجدا، وآخر أعد ليكون مستشفى وغيره أسس ليكون مقبرة إلخ، من خلال مواصفات ومعايير مركوزة فى الذهن تكوّن صورة خاصة لكل منها يُحتكم إليها فى التفريق بين بناء وآخر.

والغاية من «التحليل النصّى للقصيدة» محاولة فهمها وتفسيرها من خلال مكوّناتها، بصرف النظر عن الغرض الذى أنشئت من أجله، أو المناسبة التى لابست إنشاءها. والذى يساعد على الدخول فى عالم القصيدة ليس هو معرفة غرضها أو مناسبة إنشائها، بل هو إضاءتها وكشف أسرارها اللغوية وتفسير نظام بنائها وطريقة تركيبها وإدراك العلاقات فيها، وبيان الوجوه الممكنة للنصّ من خلال المعطيات التعبيرية المبنية على تواشج المفردات والبناء النحوىّ الذى يعد ركيزة النصّ الأساسية. ولا يتمّ هذا النوع من التحليل النصّى إلا بالاعتماد على المادة التى تكوّن منها «النص الشعرى» نفسها.

٢ ـ ١

وثمة جهود كثيرة قديمة وحديثة تقوم كلها على غاية واحدة هى «تفسير النص الشعرى»، وهى جهود متفاوتة، ومختلفة فى بواعثها، كما تختلف فى الطرق التى تسلكها لتحقيق هذا التفسير، ويعنى بعضها بالحكم أكثر من عنايته ببيان «حيثيات» هذا الحكم، كأنه يحتفظ بهذه الحيثيات لنفسه، ويتباعد طرفا هذه الأنواع من الاجتهاد تباعداً يبعث أحيانا على الشفقة ويدعو فى أحيان كثيرة إلى الدهشة، وقليلا ما يكون باعثا علىّ الإعجاب.

٢ ـ ٢

هناك من يتعاملون مع الشعر ـ وخاصة القديم منه ـ على أنه انعكاس فنى لأساطير ومعتقدات دينية قديمة يربط أسماء الحيوانات الواردة فيه برموز أسطورية أو دينية، ولست أرى بأساً فى هذا النوع من التحليل إذا أفضى إليه التحليل اللغوى النصّى، ولكن أصحاب هذا النوع من التفسير يحاولون أن يفسّروا الشعر من هذا المنظور الأسطورى، ويدخلون على الشعر بهذه الرؤية المعدة سلفا، ويحاسبون الشعر على أساس منها، ويحاولون أن يربطوا الثور الوحشى، والمهاة، والناقة، والفرس، والظليم وغير هذا وذاك بأساطير قديمة، ويجهدون فى استكمال عناصر الأسطورة المعروفة من قبل من خلال الشعر الجاهلى كله. وهم بذلك ينظرون إلى الشعر الجاهلى كلّه على أنه وحدة واحدة، أو قصيدة واحدة، كما تدفعهم هذه النظرة نفسها إلى التسوية بين الشعراء جميعا، فالذى يعنيهم هو استكمال عناصر الأسطورة المعينة فى الشعر، وإذا لم تكتمل عناصرها فذلك يعنى عندهم أن بعض القصيدة قد ضاع فى أحسن الأحوال، وإلاّ فإنّ بعضهم لا يتهيب من اتهام الشاعر بأنه غير مكتمل العدّة الفنية لأنه لم يستكمل عناصر الأسطورة التى رأوا فرضها على الشعر.

وهذا الاتجاه ـ فضلا عما سبقت الإشارة إليه ـ لا تعنيه الوسائل الفنية المستخدمة فى بناء القصيدة، ولا تعنيه طريقة بنائها، بقدر ما يعنيه أن القصيدة أشارت إلى عناصر أسطورته أو لم تشر، ويعد هذا مقياساً مفروضا على الشعر وليس نابعا من صميم جوهره وأسّ تركيبه.

٢ ـ ٣

هناك بعض النقاد تكون معلوماتهم غزيرة، وثقافتهم متنوعة رحيبة، ولذلك يجد الناقد فرصة سانحة لإسقاط ثقافته هو على القصيدة، ويرى فيها أشياء ليس لها سند من نص القصيدة نفسه، ومن هنا ينطلق من بعض المفردات الواردة فى

القصيدة - بصرف النظر عن سياقها الخاص - ويحمّلها من الدلالات مالا تحتمله، ويتدفق فى سرد معلوماته المستثارة من خلال هذه المفردات، التى كوّنها من غير الشعر؛ ولذلك ينتهى قارئ هذا النوع من التفسير وليس لديه رؤية تكونت له من خلال هذا «التفسير» وليس لديه عناصر موضوعية تساعده على تفسير القصيدة، ولكن كل ما لديه أشياء وجد «المفسر» القصيدة مناسبة لسردها على قارئه، وفرصة سانحة لإلباسها إياها ولا علاقة لها حقيقية بنصّ القصيدة من حيث هو نصّ لغوى فنّى.

٢ - ٤

هناك أيضا النقاد «المذهبيّون». والناقد المذهبّى منحاز لما يعتقده ويؤمن به، ويحاول أن يفسر كل شئ بما فيه الشعر من خلاله؛ ولذلك إذا وجد قصيدة تقترب مما يدعو إليه ويعتقده، هلّل لها، واعتدها - وإن لم تكن قصيدة جيدة - من غرر الشعر وعيونه، وفى الوقت نفسه يزرى على قصيدة قد تكون من أحسن الشعر وأجوده لأنها لا تتحدث عما يؤمن به أو لا تدعو إلى ما يدعو إليه.

وهؤلاء، بالطبع، لا يهتمون بالنصّ الشعرى وطريقة بنائه بوصفه نصاً شعرياً، بل يهتمون بما يسمونه «المضمون» مع أن الشعر «لا يبنى بالأفكار بل بالكلمات» على حد التعبير الشهير لمالارميه.

ويعد من هذه الفئة كذلك النقاد الذين يهتمون بالتحليل النفسى لأنهم لا يهتمون بتحليل النص بوصفه بناء فنيا، بل يهتمون بالإشارات التى تساعدهم على تحقيق الفرض النفسى الذى يزعمونه، وهم فى هذا لايفرقون بين القصيدة والحلم وظواهر الأمراض العصابية، فهذه كلها حالات نفسية.

ويمكن أن نعد من هذه الفئة المذهبية كل من ينظر إلى «القصيدة» على أنها تعبير عن موقف سياسىّ، أو حالة اجتماعية؛ لأن هؤلاء جميعاً لا يهتمون ببنية النصّ اللغوية، بل بما فيه من «أفكار» تحقق لهم ما يريدون.

٢ - ٥

هناك كذلك «النقاد التصنيفيّون» الذين لا يهتمون إلا بتصنيف الشعراء ووضعهم فى جداول مختلفة، فهذا شاعر قومىّ، وهذا وطنى، وهذا عاطفىّ، وهذا كلاسيكى، وهذا... إلخ. ولا ترى فى نتاج هؤلاء تحليلا مقنعاً أو تفسيراً مؤسساً على المعطيات التعبيرية، ولكنهم ينطلقون أيضا من «الأفكار» التى قد لاتثبت للتمحيص عند التحليل النصّى، فقد تكون القصيدة فى ذروة الوطنية وهى تتحدث عن عاطفة خاصة جداً مثلا. وهؤلاء أشبه بالصحفيين الذين لا يعبأون بالفحص والتدقيق بل يأخذون الكلام من أطرافه كما يقال.

٢ - ٦

وهناك فئة - وهى كثيرة - تتعامل مع القصيدة على أنها مجموعة «مفردات» غامضة متراصة، وتنظر إلى الشعر على أنه النثر مضافا إليه الوزن، ولذلك تقصر مهمتها على شرح المفردات، وتحويل البيت من الشعر إلى نثر،وقد رأيت فى بعض كتب أحد هؤلاء «تحليلا» لقصيدة طرفة بن العبد الشهيرة التى مطلعها:

لخولة أطلال ببرقة ثهمد
تلوح كباقى الوشم فى ظاهر اليد

فقال تحت عنوان «التحليل» خولة: اسم امرأة [وكأن القارئ لا يستطيع أن يدرك هذا بنفسه]: الأطلال: ما شخص من آثار الديار [وكأن هذه العبارة أوضح من الأطلال] برقة ثهمد: موضع. تلوح: تظهر. الوشم: ما ينقش على مواضع من الجسم. ظاهر اليد: ظهرها. وبعد هذا «التحليل» قال: «لقد رحلت خولة عن دارها التى فى برقة ثهمد وبقيت من دارها آثار تشبه الوشم المنقوش على ظهر اليد».

هذه الفئة تنظر إلى الشعر - كما أشرت - على أنه النثر مضافا إليه الوزن والقافية وعندما يتجرد من الوزن والقافية ويتحول إلى نثر يعود إلى ما يستطيع القارئ أن يفهمه!

وعلى هؤلاء وأمثالهم أن يعرفوا أن الشعر ليس إعادة صياغة للأفكار النثرية، لأن طريقة التعبير الشعرى تحمل أفكار الشعر الخاصة بحيث تصبح الفكرة نفسها «فكرة» شعرية ويصبح تجريدها من صياغتها الشعرية تدميراً لها بوصفها شعراً. إن الشاعر يفكر بطريقة شعرية من أول الأمر، وهو لا ينثر الأفكار ثم يحولها إلى شعر، إنها تتلبس الشعر من أول لحظة إبداعها، وتتخلق على هذه الصفة وبهذه الهيئة

الشعرية، وليست الصياغة الشعرية ثوباً خارجيا يمكن أن ننضوه عن «الفكرة» فتتجرد، أو نلبسها إياه فتصير شعرا. وليست هناك علاقة بين الصياغة الشعرية وما يقدمه هؤلاء الناثرون، لأن هذه الصياغة عندما تفقد طريقتها الخاصة فى التعبير تفقد شعريتها فى الوقت نفسه؛ فالشعر جنس من الصياغة وضرب من التصوير. وقد «ننظم» الأفكار. نعم، ولكنها لا تكون شعراً بل تكون «نظما» كالألفية والشاطبية والرحبية. وهؤلاء أخيراً يسوّون بين الشعر والنظم بصنيعهم هذا فيكونون أشبه بشارحى المنظومات العلمية، وهم بذلك يدمرون روح الشعر وجوهره.

٢ ـ ٧

وقد ظهر أخيراً الاتجاه الأسلوبى. والأسلوبية Stylistics تعد فرعاً من فروع الدراسات اللغوية والنقدية، وهى معبر يصل بين هذين النوعين من الدراسة، وقد عُرِّفت بأنها وصف النصّ الأدبى حسب مناهج مأخوذة من علم اللغة.

وقد نشأت أولا تلك الأسلوبية التى كانت تحاول الإجابة عن هذا السؤال: «لماذا يكتب الكاتب؟»، وعرفت «بالأسلوبية النشوئية» ـ حسب ترجمتها عند إخواننا التونسيين ـ وتختلف أنماط هذا النوع من الأسلوبية باختلاف الأجوبة المعطاة عن السؤال السابق، فقد تكون الإجابة متعلقة بالتعبير عن الواقع المطلق، وقد تكون الإجابة أخلاقية أو اجتماعية أو نفسية أو جمالية. ولكن الخطر الأكبر فى هذا الاتجاه ـ كما يقول جورج مونان ـ يتمثل فى استبطان الكاتب لا فى استبطان النصّ.

ولكن هناك نوعاً آخر من الأسلوبية ظهر فى أواخر القرن التاسع عشر وعرف بالأسلوبية الوصفية، ويهتم بالإجابة عن هذا السؤال: «كيف يكتب الكاتب؟» والاعتماد فى هذا النوع على القارئ وتعامله مع النصّ الذى يبدعه الكاتب، لا على الكاتب نفسه. وقد تطور هذا المفهوم وظهرت فيه وجهات تختلف باختلاف الزاوية المنظور إليها فى النصّ، أهمها ما يأتى:

٢ ـ ٧ ـ ١

هناك وجهة تنظر للأسلوب على أنه «انحراف» De-viation بمعنى الميل عن «معيار» Norm أو «مفارقة» أو «عدول» أو «مجاوزة» Departure، وهو ما يستعمله معظم المتخصصين اليوم. وفى الحقيقة ـ كما يقول جون كوين ـ أنه مصطلح لا يحمل إلا معنى سلبيا، ويمكن أن نعرف الأسلوب بأنه مجاوزة، وحينئذ لا نحدد ما يوجد فيه، ولكن نحدد مالا يوجد فيه، فتقول: الأسلوب هو ماليس شائعا ولا عاديا ولا مصوغا فى قوالب مستهلكة، لكن يبقى أن الأسلوب على هذا النحو الذى يستخدمه الأدب له قيمة جمالية، وهو مجاوزة بالقياس إلى المستوى العادى، وإذن فهو«خطأ»، ولكنه «خطأ مراد»؛ فالمجاوزة إذن نقطة شديدة الاتساع، وما ينبغى عمله هو التخصيص بأن نقول: لماذا تعد ألوان من المجاوزة جمالية، وألوان أخرى لا تعد كذلك؟ ومع ذلك يحتفظ مصطلح المجاوزة بقيمة عملية مؤكدة ولا يمكن إحلال غيره محله؛ ولذلك يميل بعض علماء الأسلوب إلى اعتبار «الانحراف» أو «المجاوزة» حيلة مقصودة لجذب انتباه القارئ. ويمكن تعيين الانحراف ـ كما يقول شكرى عياد ـ بناءً على تكرار سمة لغوية ما إلى درجة غير عادية ولو لم تكن فى حال انفرادها مختلفة اختلافا قويا عن نمط اللغة المعيارية.

وقد ذكر برند شبلنر فى (علم اللغة والدراسات الأدبية) خمسة أنواع للانحراف الذى يعد مقبولاً فى النظرية الأسلوبية، هى:

(أ) انحرافات يمكن أن تتدرج ـ حسب درجة امتدادها فى النص ـ فى الانحرافات الموضعية أو الشاملة، ويصيب الانحراف الموضعى جزءاً من السياق. ويمكن وصف الاستعارة بأنها انحراف موضعى عن اللغة المعيارية. أما الانحراف الشامل فإنه يصيب النصّ كلّه، مثل تردّد وحدة لغوية معينة بكثرة لافتة للنظر، أو بقلّة لافتة للنظر فى نص ما، فيعدّ هذا انحرافاً شاملاً يمكن تحديده إحصائيا.

(ب) انحرافات يمكن إدراكها من خلال النظر إلى صلتها بنظام القواعد المعيارية، فتتنوع إلى انحرافات سلبية أو إيجابية، ولا ينظر للانحرافات السلبية على أنها تضييق أو تقييد للمعيار. أما الانحرافات الإيجابية فإنها تقدم قواعد إضافية لتقييد المعيار وتحديده ،وتنشأ فى الحالة الأولى تأثيرات

شعرية بانتهاك القواعد النحوية (ومنها ماسماه النحويون العرب الضرورة الشعرية) وتنشأ فى الحالة الثانية بقيود فى النصّ كالقافية مثلا.

وقد انتشرت النظرية التى تعد الأسلوب انتهاكا لقواعد المعيار اللغوى فى أسلوبية الانحراف، ووجدت اهتماما كبيراً فى السنوات الأخيرة خلال مناقشة الأسلوب فى علم النحو التحويلى ـ التوليدى. Transformational generative grammar.

(جـ) انحرافات يمكن تصنيفها على ضوء صلة المعيار بالنصّ الذى هو مجال التحليل، فيمكن تمييز الانحرافات الداخلية من الخارجية، فحينما تبرز وحدة لغوية عن المعيار الممتد فى النصّ كله يوجد انحراف داخلى، أما الخارجى فإنه يحدث إذا انحرف أسلوب النص عن معيار اللغة المعينة (النظام اللغوى).

(د) انحرافات تصنف بناء على المستوى اللغوى الذى تحدث فيه، وبهذا يمكننا تمييز الانحرافات الخطية أو الكتابية، أو الانحرافات الفونولجية أو الانحرافات الصرفية أو الانحرافات النحوية، أو الدلالية.

(هـ) انحرافات تميز بناء على أسس أخرى يراعيها الدارس الأسلوبى للنص.

وسوف أقدم عدداً من التعريفات التى تناولت العدول عن المعيار أو الانحراف، فقد عرف أول الأمر بأنه درس تفضيل كاتب من الكتاب بعض وسائل اللغة على بعض، وعرفه موروزو (١٩٣١) بأنه دراسة المظهر والجودة الناتجين عن الاختيار بين تلك الوسائل التى تضعها اللغة بين يدى كل متكلم، وهذا الاختيار يمكن أن يقاس بما يسمىّ حالة الحياد اللغوية، أو بما سماه موروزو «الانطلاق من نوع من درجة الصفر» فى الأسلوب أو «من شكل لغوى أقل ما يمكن تميزا».

وقد نظر ليوسبتزر (١٩٤٨) إلى الأسلوبية على أنها استخدام العناصر التى تمدنا بها اللغة استخداما منظما، وأن ما يمكّن من كشف ذلك الاستخدام ـ وهو الصفة الأسلوبية ـ هو الانحراف الأسلوبى الفردى؛ أى العدول عن الاستعمال العادى.

وقد بحث بييرجيرو (١٩٥٤) عن مقياس موضوعى لهذه الأنواع من العدول بفضل منهج إحصائى، فالألفاظ ذات التواتر غير العادى، لدى كاتب من الكتاب، بالنسبة إلى التواتر الموضوعى من خلال عدد كبير من الكتاب الآخرين المعاصرين له تكون الألفاظ المفاتيح عند ذلك الكاتب.

ويحاول ريفاتير (١٩٦١) أن يضبط مفهوم هذا العدول عن المعيار (الانحراف) أكثر بتعريفه بأنه احتمال ضعيف فى خصوص ظهور شكل من الأشكال اللغوية، وهو ما يجنب اللجوء إلى مفاهيم المعيار أو الاستعمال العادى الذى يصعب إقراره.

وعلى حين يقرر كيبيدى ڤارجا (١٩٦٣) الأسلوب بأنه «المفاجأة» فإن جاكوبسون يعرفه بأنه الانتظار الخائب Deviated Expectancy (ويمكن أن نترجمها بإخلاف التوقع بدلاً من «الانتظار الخائب» التى آثرها الطيب البكوش فى ترجمته لكتاب جورج مونان: مفاتيح الألسنية).

ويعرف مارتينيه الأسلوب بأنه اختيار طريف لعناصر لغوية، القصد منها الرفع من المحتوى الإخبارى فى البلاغ، فأنت تزيد فى إخبار بلاغ ما كلما كانت الوحدة اللغوية المنتمية لبعض الوحدات الأخرى ضعيفة التوقع أو لاتتكهن بها.

٢ ـ ٧ ـ ٢

هناك مفهوم شهير آخر ولكنه لا ينطلق من أن الأسلوب «انحراف» بل يعرف الأسلوب بأنه اختيار Choice أو انتقاء Selection يقوم به المنشئ لسمات لغوية معينة من بين قائمة الاحتمالات المتاحة فى اللغة. فاللغة تقدم أنماطا مختلفة للتعبير عن معنى ما، وهذه الأنماط معروفة للشاعر ولكنه ينتقى منها أو يختار ما يراه مناسبا لقصيدته، وبذلك يكون مايقدمه هو اختياره من بدائل عدة أخرى متاحة.

وبين «الاختيار» و «الانحراف» ـ كما يقول شكرى عياد ـ تقابل من أكثر من وجه، فالاختيار محدود بالإمكانات المتعارفة فى اللغة، التى تصنف عند النحويين تحت أسماء المطرد والغالب والكثير، فى حين أن الانحراف يبتعد عن

طريق التعبير الشائعة، وربما اقترب من القليل، وحتى الشاذ أو ما يسمى الضرورة الشعرية.

والاختيار يوجد فى اللغة الجارية أو لغة الحديث، وإن لم يكن سمة مميزة لها، كما هو فى اللغة الفنية، فى حين أن الانحراف يخص اللغة الفنية، وهذا منطقى؛ إذ إن الخروج على الطرق المتعارفة فى التعبير معيب اجتماعيا، ولكنه مقبول إذا كان له غرض فنى، ولذلك لا يقدم عليه إلا أديب متمكن.

والاختيار مرتبط بالقائل أو المبدع، وقلما يشعر به المتلقى إلا أنه يرتاح له، فإذا أراد أن يعيد الكلام أو يأتى بمثله لم تسعفه قريحته، ولهذا سمى الكلام الذى غلبت عليه خاصية الاختيار «السهل الممتنع». والانحراف على العكس، فهو قد يصدر عن المبدع بصورة عفوية إذا انطلق فى التعبير، ولكن المتلقى يشعر به شعورا قويا فى جميع الأحوال.

وسواء أكان الأسلوب «انحرافا» أم «اختيارا» فإنه لا يمكن رصده بدقة إلا فى ضوء التحليل الشامل للغة المعينة حتى يمكن قياس المتنوع إلى المتجانس، والخاص إلى العام، والمتغير إلى الثابت، يقول هاليداى: «إذا كان لعالم اللسان أن يأمل فى الإسهام فى تحليل الأدب الإنجليزى فإن عليه، أولا، أن ينجز وصفاً شاملاً لإنجليزية العصر على كل المستويات» وهذا بالطبع ينطبق على كل اللغات؛ ولذلك فإن الأسلوبيين العرب يجب عليهم أولا أن يصفوا المستوى اللغوى الذى يعد لديهم المعيار Norm الذى يقيسون عليه «أنواع الانحراف»، أو ينبنى عليه «الاختيار»؛ لأن اللغة الموصوفة لدينا هى اللغة العربية الفصحى القديمة، وهى لغة ما يعرف بعصر الاحتجاج أو الاستشهاد اللغوى.

وقد توجهت أنواع من الاعتراض قوية إلى النظرية الأسلوبية التى تقوم على اعتبار الأسلوب اختياراً أو انحرافا، لأنها تدور فى إطار نظرية واحدة، ولم تستطع الأسلوبية القائمة على الاختيار أو الانحراف أن تدحض الاعتراض الأساسى التالى: ليس كل اختيار أسلوباً، وليس كل ارتفاع فى نسبة إخبار بلاغ ما أسلوبا، وليس كل انحراف أو عدول ما أسلوباً. ويقول جورج مونان: «فهذه النظرية التى تبرز بلا شك إحدى الخصائص فى كل أسلوب ليست - برغم ذلك - العصا السحرية التى تمكننا من كشف أسلوب من الأساليب وقياس قيمته الجمالية قياساً ثابتا».

لقد قامت الدراسات الأسلوبية فى جانب كبير منها على «الإحصاء»، واختلف الدارسون حول ما يمكن إحصاؤه، فبعضهم يحصى مفردات معينة تبرز بروزا واضحا بتكرارها فى النّص، وبعضهم يحصى الأفعال، وبعضهم يحصى الأسماء، وبعضهم يحصى الصفات، وبعضهم يحصى نسبة الأفعال إلى الصفات، وبعضهم يحصى الجمل الفعلية أو الجمل الاسمية أو الأساليب الخاصة كالشرط والاستفهام، وغير هذا أو ذاك مما يمكن إحصاؤه فى النص.

وأريد أن أؤكد أن الأسلوبيين الذين يتعاملون مع جانب واحد من جوانب النص كإحصاء المفردات وحدها، أو أنواع من الأنظمة النحوية وحدها يحولون «الأسلوبية» إلى أسلوبية جافة، لأنها حينئذ لا تتعامل إلا مع عنصر واحد لايقوم بنفسه ولا يؤدى وحده غاية ذات فائدة تامة. والتعامل مع عنصر واحد من عناصر البناء اللغوى للقصيدة لا يحقق إيضاحاً ولا إضاءة للنص المدروس.

إن كل ظاهرة فى النص المدروس مرهونة بسياقها النصى الواردة فيه، وينبغى ألا تفسر إلا فى إطاره، وهكذا تكتسب - كل ظاهرة - حيوية متجددة بتجدد النصوص.

إن أصحاب الأسلوبية الإحصائية المشار إليها آنفا يجردون بصنيعهم هذا الكلمة من سياقها ومن دلالتها الخاصة التى اكتسبتها فى هذا السياق، عندما يتعاملون معها معزولة عن هذا السياق النصى الخاصّ. وإذا تكررت كلمة ما فى نص ما، أو إذا تكرر تركيب ما فى نص ما فإنه فى كل مرة يكتسب دلالة إضافية جديدة من سياقه النصىّ. ومن البدهىّ - كما يقول تشيتشرين فى كتابه (الأفكار والأسلوب) - أن يفضى تغيير الشكل النحوى مع المحافظة على المفردات والمضمون العام للنص إلى انتهاك روابط الأسلوب، والمعانى الدقيقة التى لا تكاد ترى، ولكنها ذات أهمية جوهرية «لذلك يمتلك عدد المرات التى يستخدم فيها

الكاتب هذا الشكل النحوى أو ذاك أهمية مشروطة ودرجة نسبية بالغة. ولا يتوقف الأمر أبداً على استخدام حالة نحوية معينة أو عدم استخدامها، بل يتوقف على «الأهمية الأسلوبية التى يكتسبها فى النص». والحسّ الأدبى الذى يتمتع به الفنان الحقيقى يضطره إلى التنويع وتجنب التكرار مهما كان نوعه، حتى لو كان تكراراً للحال، وتراكيب اسم الفاعل، واسم المفعول، أو الصيغ النحوية التابعة لها. ويقرر تشيتشرين أن ليس عدد الأفعال فى النص الأدبى بذى أهمية، وإنما المهم دلالتها الخاصة، ويقول:

«يخطىء خطأ كبيراً من يحصى عدد الأفعال مفترضا أنها تقوى تأثير السرد القصصى، فالأفعال تمتلك مهمات أسلوبية متباينة إضافة إلى أن الأسماء لا الأفعال، تكشف الحركات الانفجارية. ولنقابل بين هاتين الحالتين:

ـ وثبة إلى النافذة، ها هو على الأرض، عبر السياج، فى الغابة.

ـ نام، حلم أحلاما مزعجة، استيقظ، تمطى.

لا تحتوى الحالة الأولى على أى فعل، ولكن الأسماء تخلق فاعلية عالية. أما الحالة الثانية المتضمنة أفعالا متراصة فخالية من الفاعلية».

ويرى أن الأشكال النحوية لا يكون لها أهمية أسلوبية إلا حين ترتبط بالسياق الذى يضعها فيه الكاتب، وليس اتفاق الأشكال النحوية دليلا على اتفاق دلالاتها، بل إنها قد تشير إلى ظواهر أسلوبية مختلفة للغاية، متناقضة أحياناً، ولكنها تعتبر جوهرية بالنسبة إلى تلك الظواهر، وربما تتسم بالوضوح المؤثر أو بانعزال كل حلقة فيها وبروزها «ولا يلغى احتواء البناء النحوى المتناظر على هذا المعنى الاستاتيكى أو نقيضه العلاقة بين المضمون والشكل، وإنما يكشف أنماطا متنوعة من هذه الروابط». وإذن لا المفردات وحدها، ولا «الأشكال النحوية» وحدها، كافية فى إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبى، لأن إحصاء المفردات منعزلة، أو الأشكال النحوية منعزلة عن السياق سوف يؤدى بالضرورة إلى تفسيرات متعسفة لا تنشأ إلا فى ذهن المفسر وحده، وسوف يحاول بطبيعة الحال أن يفرض هذه التفسيرات التعسفية على العمل الأدبى ويلبسه إياها قسراً. وإنما الذى عليه المعول فى إبراز السمات الأسلوبية الدقيقة للنص الأدبى هو ذلك التفاعل القائم بين المفردات والنظام النحوى الذى يحتويها فى إطار السياق النصىّ نفسه.

٢ ـ ٧ ـ ٣

ومع أن الاتجاه الأسلوبى تتوجه إليه أنواع من الاعتراض ـ كالتى رأينا طرفًا منها ـ أجد فيه بعض الأسس المفيدة التى يمكن الإفادة منها. وأهم هذه الأسس أنه ينظر إلى النص بوصفه كيانا مستقلا، ويبتعد عما كان شائعا فى الدراسة الأدبية من تتبع مصادر الأفكار، وقضايا التأثير والتأثر، والاهتمام بالدلالات السياسية والاجتماعية، ولا يهتم إلا بالعمل الأدبى نفسه؛ بوصفه بنية مستقلة تحمل فى تضاعيفها مفاتيح حل رموزها جميعا، من خلال تكوينها الخاص على اعتبار أن الأدب فنّ لغوى قبل كل شئ.

٣ ـ ١

هناك عدد من المرتكزات الأساسية التى ينطلق منها هذا التصور المقترح. بعض هذه المرتكزات ضارب بعمق فى التراث العربى القديم، برغم عدم اتصال بعض الأفكار، وانقطاعها فى مراحل من تاريخ جريانها. وبعضها حديث، ولكن حداثته وحدها ليست مسوغا من مسوغات الاحتفاء به، بل إن هذه الحداثة ذات سمات تتشابه مع النسيج العربى. وهناك أفكار وافدة كثيرة، ولكننا لانتجاوب معها فى كثير من الأحيان، وتظل هذه الأفكار مثل العضو الغريب المزروع فى الجسم الإنسانى يلفظه الجسم مع حاجته إليه لأن نسيجه لا يتلاءم مع الجسم المزروع فيه.

وشرط الاستفادة من الأفكار الوافدة ـ فى رأيى ـ هو وضوح الشخصية الثقافية وتميزها واستقلالها، فهذا يتيح معرفة مايمكن قبوله ومالا يمكن قبوله. والثقافات ذات الشخصية المستقلة يتجاوب بعضها مع بعض، وتفيد كل منها من الأخرى دون حساسية أو عقدة الإحساس بالنقص أو

التعالى، وعندما تستفيد شيئا تهضمه وتسيغه ويدخل فى نسيجها وتصبغه بصبغتها هى ويصبح من خصائصها.

يمكن أن تتفاعل هذه المرتكزات وتنصهر بحيث تمثل كياناً جديدا متميزا له خصائصه النابعة من هذا الانصهار أو المزج، فهو انصهار ومزج وليس خلطا، والفرق بين المزج والخلط كبير.

٣ ـ ٢

المرتكز الأول من هذه المرتكزات التى يعتمد عليها هذا المنهج هو «النحو»، وعندما أقول النحو أعنى «النحو التفسيرى»، لا «النحو التعليمى»، وأعنى النحو أيضا بوصفه البنية العميقة التى تعطى الجملة معناها، والنحو كما قدمه علماؤنا الأوائل علم نصىّ لأنه يتعامل مع التراكيب، ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية فبالنحو «تنكشف حجب المعانى» وبه تتم «جلوة المفهوم» كما يقول ابن مالك، والنحو هو الركيزة الأساسية للمعنى كما يقرر جاكبسون، ولابد لدارس الأسلوب أن يعتمد عليه لأنه «لا يمكنه التقدم فى حقله مالم يلمّ بالنحو بكل فروعه؛ بالصوتيات وعلم الأصوات الدالة، بالصرف، والتراكيب وعلم المعاجم، وعلم المعانى»، كما يقول رينيه ويلك فى (مفاهيم نقدية).

ولا يمكن فهم تركيب ما إلا من خلال بنيته النحوية، والمفردات التى تشغل هذه البنية، والتفاعل القائم بين المفرد ووظيفته النحوية من خلال سياقه النصىّ. وهذا تركيز قد يحتاج إلى شرح طويل خلاصته أن التحليل النحوىّ هو فى الوقت نفسه تحليل دلالى، وتحسن الإشارة هنا إلى أن ابن هشام حذر من أن يراعى المعرب مايقتضيه ظاهر الصناعة ولا يراعى المعنى، وقال «كثيراً ما تزل الأقدام بسبب ذلك، وأول واجب على المعرب أن يفهم معنى ما يعربه مفردا أو مركبا»، ومعنى أن يفهم ما يعربه مفرداً أو مركبا أن يفهم دلالة المفرد أولاً وأن يفهم دوره فى التركيب، أى علاقته بما يكوّن معه تركيبا. وقد ذكر ابن هشام اثنين وعشرين مثالا يشرح بها وجهة نظره وكلها تؤكد اندماج النحو والدلالة، وليس أحدهما بمعزل عن الآخر، بل هما وجها عملة واحدة. وفى تطبيقات النحويين على القرآن الكريم وعلى الشعر إشارات كثيرة ذات دلالة فى هذا الصدد.

٣ ـ ٣

المرتكز الثانى ما تمخض عن الحديث حول إعجاز القرآن الكريم، إذ مال كثير من العلماء إلى أن الإعجاز يكمن فى نظمه وتركيبه، ومن ثمّ تفتّقت العقول عن دراسات عميقة فى هذا المجال مازال أهمها ما قدمه عبد القاهر الجرجانى فى «دلائل الإعجاز» مستنداً إلى النحو حيث اكتملت لديه نظرية «النظم» المعروفة التى حولها التابعون إلى ما سموه «علم المعانى»، وقد أفاض عبد القاهر فى شرحها والتدليل عليها، وتجدر الإشارة إلى لفتته البارعة إلى أن هذه المعانى التى يقصد إليها ليست معانى من الممكن حصرها وتحديدها بحيث يمكن أن تتحول إلى «قواعد» صارمة، بل هى معان كثيرة متجددة مع تجدد الإبداع الأدبى نفسه:

«وإذ عرفت أن مدار النظم على معانى النحو وعلى الوجوه والفروق التى من شأنها أن تكون فيه؛ فاعلم أن الفروق والوجوه كثيرة ليس لها غاية تقف عندها، ونهاية لا تجد لها ازدياداً بعدها، ثم أعلم أن ليست المزية بواجبة لها فى أنفسها ومن حيث هى على الإطلاق، ولكن تعرض بسبب المعانى والأغراض التى يوضع لها الكلام، ثم بحسب بعضها من بعض واستعمال بعضها مع بعض» (دلائل الإعجاز ٨٧ تحقيق محمود شاكر).

وهذه قفزة من قفزات الفكر الرائعة، غير أن عبد القاهر لما كان مرتبطا بالحديث عن الإعجاز، ولما كانت الجملة الواحدة فى القرآن الكريم معجزة بنظمها وتركيبها فإن تدليله على نظريته اقتصر على الأبيات المفردة والجملة المستقلة المعزولة عن سياقها النصى، وإن كان فى أحيان قليلة قد يتجاوز البيت الواحد إلى عدد قليل من الأبيات، ولكنه لم يتناول نصّا مكتملاً. الذى أريده هنا تأسيس منهج لتحليل القصيدة كلها، ومع هذا أجد أن صنيع عبد القاهر يفيد فى

دراسة القصيدة على المستوى الأفقى لا الرأسى، وشبكة العلاقات فى القصيدة بينها ماهو أفقى وماهو رأسى، ولذلك يمكن الاعتماد على كثير مما قدمه عبد القاهر الجرجانى من حيث العلاقات الأفقية فى القصيدة. غير أنا نتجاوز ذلك إلى علاقات الجمل بعضها ببعض، من حيث الترابط النصى وبيان هذا التفاعل فى سياق واحد.

٣ ـ ٤

وإذا كانت محاولة عبد القاهر الجرجانى تمثل مرتكزا تراثيا أصيلا مع بعض الآراء النحوية الناضجة، وإذا كان هذان المرتكزان ينبغى تطويرهما والاهتمام بهما فى ثوب معاصر، فإن هناك مرتكزاً آخر معاصراً يتمثل فى جانبين:

٣ ـ ٤ ـ ١

الجانب الأولى يتمثل فى الدعوة المحدثة فى النقد الأدبى التى تحاول جاهدة توجيه النقد فى الأدب العربى إلى وجهة لغوية عن طريق النقد التطبيقى متأثرة فى ذلك بما قدمه أصحاب «النقد الجديد» (New Criticism) الذى سيطر على حركة النقد الإنجليزى والأمريكى فى السنوات التى تلت الحرب العالمية الثانية. وقد وصف هؤلاء «النقاد الجدد» بأنهم شارحو نصوص وليسوا أصحاب نظريات، لأن القاعدة الأساسية للنقد عندهم هى النصّ لا بيوجرافيا الكاتب أو تاريخ عصره، ومن هنا أصبح النقد الأدبى الجديد أكثر ارتباطاً وتمسكا بعلم اللغة؛ لأن أصحاب هذه الدعوة يرون أن العمل الأدبى فن لغوى فى المقام الأول، ولذلك ينبغى الدخول إلى النص الأدبى بغية تحليله من بابه الملائم وهو «اللغة» بكل مستوياتها وأبعادها التى يستخدمها العمل الأدبى فى شكله الفنى. والقصيدة عند هؤلاء قبل كل شئ تركيب أو بناء لغوى. ومهمة الناقد حيالها ليست إطلاق الأحكام العامة القائمة على الاستحسان أو الاستهجان الذاتيين غير المبرهن عليهما من خلال بناء النص نفسه، أو رصد اتجاهات غير أدبية كالاتجاهات السياسية أو الاجتماعية أو النفسية، أو غيرها، ونسبة القصيدة أو قائلها إليها، والاكتفاء ببعض الإشارات التى تساعد على هذه الغاية غير الأدبية. بل مهمة الناقد الحقيقية هى إضاءة العمل وتنويره واستكشاف جوانبه الفنية وعلاقاته فى ضوء ما يسمى «القراءة الفاحصة» Close Reading التى تعنى إغلاق التحليل أو القراءة على النص نفسه.

٣ ـ ٤ ـ ٢

والجانب الآخر يتمثل فى الاتجاه الأسلوبى، وهو أيضا يعتمد على النص نفسه، وينطلق من إحصاء بعض السمات الخاصة فى النص التى تكون معبرة عن تميز نص بعينه، ويحاول تحليلها سواء أكانت هذه السمات تتعلق بالمفردات أم بالنظام النحوى أم ببعض الصيغ. وهذا ـ فى حد ذاته ـ مقبول من حيث إنه يبدأ من النص وينتهى إليه. ولكن يعيب هذا الاتجاه ـ فضلا عن الاعتراضات التى وجهت إليه ـ بعض الأمور:

منها إهماله جانبا مهمّا جدا من جوانب النص هو «السياق» مع أن السياق يعمل على تحديد معنى الكلمة أو التركيب، يقول جون ليونز «أعطنى السياق الذى وضعت فيه الكلمة وسوف أخبرك بمعناها» ويضيف «من المستحيل أن تعطى معنى كلمة بدون وضعها فى سياق، وتكون المعاجم مفيدة بقدر ما تذكره من عدد سياقات الكلمات وتنوعها» ويرى أتباع النظرية السياقية أن الكلمة لا معنى لها خارج السياق الذى تظهر فيه، وأن الكلمات التى لا تظهر إلا مرة واحدة فى مجموع الوثائق المتوافرة عن حالة لغوية هى فى غالب الأحيان مستحيلة الفهم، وقد قدم بعضهم التعبير المتطرف عن هذه النظرية حيث يقول «ليس للكلمة دلالة، وإنما لها استعمالات فحسب» ولذلك يقول أنطوان مابيه «إن معنى كلمة ما لا يمكن تحديده إلا بفضل معدل الاستعمالات اللغوية من ناحية والأفراد والفئات فى مجتمع واحد من ناحية أخرى».

ومنها إغراق بعض الأسلوبيين فى مصطلحات غامضة غير واضحة، مع أن المصطلح من شأنه الوضوح، والتحليل النصّى وسيلة إلى توضيح العمل لا إلى إغماضه وإبهامه.

ومنها استعمالهم رسوما وأشكالاً معقدة لا تضئ العمل، بقدر ما تعقد السبيل إلى فهمه، أو تعين على ذلك.

٣ - ٥

من مرتكزات هذا المنهج كذلك بعض المنجزات المهمة التى قدمها علم اللغة الحديث، فقد كان لتقدم البحث اللغوى على يد دى سوسير أثر كبير فى تطوير مناهج لغوية ونقدية تعنى ببنية النص ذاته وبمعايير بنائه، وكان لتفريق دى سوسير بين اللغة langue والكلام Parole أثره فى تحليل النصوص الأدبية من الداخل internal وفى تركيز البحث فى بنية العمل ذاته، والتخفف من الانشغال بالعوامل الخارجية، غير الفاعلة فى النص، عند تفسيره وتحليله.

وإذا كان دى سوسير قد تناول هذه الثنائية: اللغة/ الكلام (langue/ Parole) فإنها اتخذت صوراً مختلفة فيما بعد، فنجد ثنائية الرمز/ الرسالة Code/ Message عند جاكوبسون، ونجد ثنائية اللغة/ الخطاب langue/ Discours عند جيوم، وثنائية النظام/ النص System/ Text عند يلمسلاف، وأخيرا ثنائية السليقة/ الأداء Competence/ Performance عند تشومسكى.

وقد كانت جهود دى سوسير فى علم اللغة الحديث هى الأب الشرعى للأسلوبية الحديثة؛ إذ حاول كثير من النقاد تحويل عملهم إلى «علم» يقترب من الضبط بدلا من الانطباعية والأحكام الذاتية التى كانت سائدة، وقد كان من نتائج ذلك النظر إلى الأسلوب على أنه العلاقة بين الفرد المبدع والمجتمع الذى يشهد هذا الإبداع، وكان للحلقة اللغوية فى كوبنهاجن، وحلقة براغ اللغوية أثر واضح كذلك فى توجيه النظر النقدى إلى علم اللغة والإفادة منه وتطوير النظر للنص.

هذه هى أهم المرتكزات الأساسية التى ينبنى عليها هذا المنهج فى التحليل النصى للقصيدة سواء أكانت القصيدة قديمة أم حديثة.

٤ - ١

يبقى بعد ذلك الحديث عن معالم هذا المنهج، وفى البدء أقرر أن جميع المناهج قديمها وحديثها كانت تتجه إلى غاية واحدة، هى كشف النص وتفسيره، وتجلية رموزه وإيضاح علاقاته، ولكن اختلافها يأتى من اختلاف وجهات الباحثين وغايتهم ومن اختلاف زوايا النظر للنص المدروس. ومما لاشك فيه أن دور اللغة فى الأدب عامة يختلف عن دورها فى غير الأدب، ويتخصص هذا الدور فى الشعر فتكون اللغة هى السبيل الوحيد لبناء القصيدة، وعندما أقول «بناء القصيدة» أعنى به كل ما يكونها بوصفها قصيدة. والقصيدة ليست موجهة إلى معاصريها فحسب، بل هى موجهة إلى أبناء لغتها كلهم، ومن هنا تأتى أهمية النظر إليها بوصفها بناء لغويا، وتأتى أيضا شرعية النظر فى شعر السابقين، وأحقية كل جيل بالبحث فى شعرهم وقراءته وفهمه، ولذلك لابد أن يكون البحث فى خصوصية هذه اللغة ومميزاتها الخاصة.

وهناك عدد من المعالم الخاصة بهذه الطريقة أو بهذا المنهج أهمها ما يأتى:

٤ - ٢

لابد من النظر إلى القصيدة على أنها نصّ واحد وبنية متكاملة لا يغنى جزء منه عن جزء آخر. والنص الواحد يتفاعل بعضه مع بعض بطبيعة كونه نصا واحداً. وقد تبدو القصيدة فى بنيتها الظاهرة جامعة لعدد من الصور ليس بينها - كما قد يظهر - رباط جامع، إلا أنها جميعا فى قصيدة واحدة ذات وزن واحد وروى واحد. إننا نظلم الشعر ظلما بينا إذا نظرنا إلى القصيدة على أنها كذلك، بل لابد أن تكون للقصيدة «بنية عميقة» تجمع هذه الصور فى إطار واحد على تباعد ما بينها ظاهريا، غير أن هذا الإطار يتسع لضم هذه الصور بحيث تكون كل صورة منها معادلاً لبعد معين من أبعاد القصيدة، وبين هذه الأبعاد خيوط ناسجة، وعلاقات رابطة، فإذا رأينا القصيدة القديمة مثلا تبدأ بالغزل والذكرى، ثم تنتقل إلى وصف الأطلال وهى دار المحبوبة وقد درست، ثم تصف الحيوانات فيها، وتنتقل بعد ذلك إلى وصف الناقة أو الثور الوحشى أو الظليم أو النعامة أو غير ذلك مما يرد فى القصيدة القديمة، فعلينا أن نبحث عن العلاقات التى تضم هذه العناصر فى قصيدة واحدة وعن وظيفة كل صورة من صورها مع الأخريات، ولا يصح أن نبتر هذا العضو من جسمه لنتناوله منفصلا؛ فإن «اليد» إذا بترت من جسم

صاحبها فإنها ستظل تسمى «يدا» ولكنها لا تكون لها وظيفة اليد عندما تكون فى الجسم الحى، وسوف يتسرب إليها الفساد بعد قليل. فلا يصح - إذن - تمزيق النص أو الاكتفاء بجزء منه فهذا عجز عن مواجهة النص.

٤ ـ ٣

النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه وترابط أجزائه وعلى من يتصدى لتفسير النص أن يستعين بهذه العلاقات بنوعيها، وقد تكون العلاقات أو الروابط اللغوية واضحة تتمثل فى بعض الأدوات كالعطف والسببية وبيان الغاية أو الاستدراك أو التعليل أو التأكيد، أما العلاقات الدلالية فإنها متنوعة ومتجددة مع النصوص بحيث يكاد كل نص يبتكر وسائل تماسكه الدلالية، وهذه العلاقات الدلالية هى التى تكون العلاقات الرأسية فى القصيدة، ومن هنا تساعد على ربط الإشارات فى النص ببعضها، وتعين على تطورها وأسلوب تحولها حتى تكون فى النهاية خيطا قويا يربط النص رباطا خفيا يحتاج إلى تلطف لكشفه.

وقد أسهم المفسرون للقرآن الكريم بنصيب وافر فى كشف التماسك الدلالى للنص وبخاصة ماسموه المناسبة بين الآيات والسور. كما أسهم البلاغيون فى بيان ترابط النص وتماسكه من خلال عدد من المعطيات التى تتشعث فى معالجتهم وأهمها الفصل والوصل، وكل ما قدموه فيه يعتمد على مبادئ نحوية أو معجمية أو دلالية، وما حديثهم عن المطابقة ورد العجز على الصدر والتكرار إلا حديث عن مظاهر مختلفة من مظاهر التماسك النصّى.

لكن هناك قلة من النقاد العرب القدماء أشاروا إلى وحدة النص ووجوب تماسكه، بعضهم أشار إشارات مجملة مثل الجاحظ وابن طباطبا والحاتمى، أما حازم القرطاجنى فقد فصل القول تفصيلا عبقريا فى كتابه (منهاج البلغاء وسراج الأدباء).

وهناك جهود غربية متنوعة فى دراسة التماسك النصى أسست على النظر إلى النص على أنه وحده هو الذى يحمل وسائل اتساقه دون مشاركة من القارئ؛ لأن النص كله وحدة دلالية، وليست الجمل إلا وسيلة يتحقق بها النص، وأهم هذه الدراسات ما قام به هاليداى ورقية حسن فى ١٩٧٦ «الاتساق فى اللغة الإنجليزية» Cohesion in English وما قدمه تون ڤان ديك فى كتابين له، أولهما هو: Some Aspects of Text Grammar 1972 بعض وجوه نحو النص والآخر هو Text and Context 1977 «النص والسياق» كما تناول كل من براون ويول G. Brown & Yule سنة ١٩٨٣ «تحليل الخطاب» Discourse Analysis. وقد اهتم إخواننا المغاربة بهذا النوع من الدراسة وأسسوا عليه دراسات نصية خاصة، وأكتفى هنا بالإشارة إلى كتابين؛ أولهما هو (دينامية النص: تنظير وإنجاز) لمحمد مفتاح سنة ١٩٨٧ والآخر هو (لسانيات النص ـ مدخل إلى انسجام الخطاب) لمحمد خطابى سنة ١٩٩١م، ثم بدأ المشارقة فى الاهتمام بهذا الجانب.، ومن ذلك كتاب صلاح فضل (بلاغة الخطاب وعلم النص ١٩٩٢).

٤ ـ ٤

يترتب على الاهتمام بالنص؛ بوصفه وحدة دلالية واحدة، الاعتماد على القصيدة وحدها فى استخراج كل المعطيات التى تعين على تفسير النص دون النظر إلى مساعدات من خارجه حتى لو كانت تفسيرات الشاعر نفسه، فالشاعر بعد أن ينشئ قصيدته يصبح مثله أمامها مثل أى متلق آخر، ولا يكون الشاعر بالضرورة أقدر على تفسيرها من غيره فهو قد قال ما قاله بالطريقة التى يجيدها، وأما التفسير فهو مهمة نوع آخر من المتلقين. وهذا بدوره سوف يؤدى إلى فهم النصوص نفسها لا فهم ما نريده منها أو نقسرها عليه أو نلبسها ما نفهمه نحن لا ما تقدمه هى. وكل نص يخلق سياقه الخاص به الذى يوضح المقصود منه.

ومن المعروف أن السياق نوعان: سياق لغوى، وسياق حالىّ. أما السياق اللغوى الذى توجده مكونات التراكيب ومعطيات التعبير فهو موجود فى النص بوصفه نصا واحداً متماسكا.

وأما السياق الحالىّ، وهو الظروف الملابسة للنص المحيطة به، فإنه على أحد أمرين إما أن سياق القصيدة اللغوى

يتضمنه ويشير إليه، وحينئذ يصبح سياقا لغويا لأن الإشارات إليه والإحالات عليه متضمنة فى بناء القصيدة نفسها. وإما أن سياق القصيدة اللغوى لا يتضمنه ولا يشير إليه، فيكون معنى هذا أن «بناء القصيدة» لا يحتاج إليه، ويكتفى بنفسه دونه.

٤ ـ ٥

تأسيسا على ماسبق ينبغى أن تدرس كل قصيدة على حدة، وتفسر وحدها فى ضوء معطياتها، وكل دراسة بعد ذلك ينبغى أن تكون مبنية على دراسة كل قصيدة على حدة، وما يقال عن خصائص شاعر معين سواء أكانت هذه الخصائص أسلوبية أم غير أسلوبية يصبح عديم الجدوى والفائدة الحقيقية إذا كان غير مؤسس على دراسة كل قصيدة وحدها.

عندما تحلل القصيدة وحدها يمكن فى هذه الحالة العثورفيها على ما يمكن أن يسمى «المرتكز الضوئى» وهو يكشف العلاقات ويوجهها فى القصيدة، وهذا المرتكز الضوئى ليس شيئا غيبيا، أو فكرة مفروضة على القصيدة من خارجها، ولكنه تركيب لغوى وارد فى القصيدة تتمحور فيه ذروة القصيدة التى يكون ما قبلها مفضيا إليها، وما بعدها ناتجا عنها أو تفريعاً عليها.

٤ ـ ٦

إذا أخذت القصيدة على أنها نص واحد يعد رسالة كاملة ذات علاقات متماسكة وينبغى أن تدرس على حدة اقتضى ذلك الاهتمام بكل عنصر من عناصر تكوين هذا النص بوصفه جزءا أساسيا من أجزاء بنية واحدة، ولابد أن يكون له دور فى تكوين هذه البنية على الهيئة الوارد عليها تماما كخلق الكائن الحى. وإذا كان كل عنصر له دور فى تكوين بنية القصيدة فإنه يكون له رصيد مقابل له فى دلالتها الكلية بلاشك.

ولما كانت معايير أى عمل فنى ينبغى أن تستقى وتستخلص من نماذجه العليا فإنه لا يصح أن تستورد للقصيدة معايير من أعمال أخرى فنية أو غير فنية. والعناصر المكونة للقصيدة كلها لغوية بما فيها الوزن والقافية والتراكيب بدلالاتها الحقيقية والمجازية وكل هذه العناصر تتضافر من أجل إبلاغ الرسالة الشعرية. وقد أعجب لمن يظن أن «موضوع» القصيدة مثلا يعد مكونا من مكوناتها، لأن ما يسمى «الموضوع» أو المضمون إنما توجده العناصر الشعرية، وليس شيئا منفصلا أو يمكن انفصاله مع احتفاظه بخصائصه الشعرية ـ عن بنية القصيدة بحيث يصبح معياراً يحتكم إليه، فليست القصيدة التى تتناول قضية كبرى من قضايا الكون والحياة بأفضل من قصيدة تتناول جناح فراشة ملونة، لأن الشعر لا يبنى بالأفكار بل يبنى بالكلمات، والشاعر يقدم لنا طريقة فى التناول ولا يقدم أفكارا، ونحن نعجب بصياغته لا بأى شئ آخر والمهم هو وسيلة التعبير لا ما يعبر عنه، لأن غير الشعراء من المثقفين يعرفون هذه «المضامين»، ولكن الشاعر هو من يدهشنا ـ على حد تعبير الشاعرة إملى ديكنسون فى مطلع إحدى قصائدها ـ «كان هذا شاعراً، إنه من يستخلص معنى مدهشاً من المعانى العادية، وعطراً عظيما من الأشياء المألوفة التى تلاشت عند العتبة، وندهش إذ لم نكن نحن الذين أسرناها من قبل» ولا يكون المعنى المدهش المستخلص من معان مألوفة إلا من خلال تراكيب شعرية تأخذ من مادة اللغة كينونتها، وهنا يقوم «المجاز» بمعناه الأعم بدور كبير فى تشكيل البناء الشعرى. وليس معنى هذا أن كل تركيب فى الشعر يجب أن يكون مجازا، بل إن بعض التراكيب غير المجازية تكون فى الشعر أحيانا أكثر شاعرية وأخصب عطاء، وذلك لمجاورتها ما تتفاعل معه أخذاً وعطاء.

٤ ـ ٧

يترتب على دراسة كل قصيدة دراسة مستقلة عدم تعميم نتائج الظواهر فى الشعر، فكل ظاهرة ترتبط بسياقها. وكل ظاهرة فى القصيدة سواء أكانت مخالفة للنمط أم موافقة له تكون دلالتها مؤسسة على سياقها فى القصيدة نفسها، ومن هنا لا يصح أن يعمم الحكم بحيث يقال مثلا إنّ بدء القصيدة بحرف العطف فى الشعر الحديث يفيد كذا، ويكون هذا حكما مطرداً فى كل قصيدة، بل إن الظاهرة قد تكون واحدة، ولكنها تختلف فى دلالتها باختلاف سياقها.

وقد قمت بدراسة بعض الظواهر النحوية فى شعر صلاح عبد الصبور، وأحصيت أنماطا من الظواهر المخالفة، ووجدت أن كل ظاهرة منها تختلف دلالتها باختلاف سياقها. وسوف أشير إلى ظاهرة واحدة فقط من هذه الظواهر، وهى إشباع فتحة النون فى الضمير (أنا) فى الوصل. وقد وردت فى شعر صلاح عبد الصبور بهذه الصفة ستا وثلاثين مرة.

وبدءاً لست أميل إلى القول بأن الشاعر كان يستخدم (أنا) بإشباع فتحة النون فى الوصل لأنها شائعة الاستعمال، أو لأنه يغفل عن الاستعمال الخاص بالمستوى المعيارى فيها، وكلا الاستعمالين معيارى لأن نافعا قرأ (أنا أحيى وأميت) ومع ذلك وصف النحويون القدماء هذا الاستعمال بأنه ضرورة شعرية. هذا الاستعمال الأثير لدى النحويين ورد أيضا فى شعر صلاح عبد الصبور، كما فى قوله فى قصيدة «لحن»:

جارتى لست أميرًا
لا، ولست المضحك المراح فى قصر الأمير
ساريك العجب المعجب فى شمس النهار
أنا لا أملك ما يملأ كفىّ طعاما
وبخديك من النعمة تفاح وسكر

ويقول فى قصيدة «أغنية خضراء»:

أنا مصلوب والحبّ صليبى
وحملت عن الناس الأحزانْ

ولكن الذى أميل إليه أن الشاعر كان يستخدم كلا من الاستعمالين فى سياق يقتضيه ويطلبه ولا يسد أحد الاستعمالين مسّد الآخر ولا يغنى غناءه. وإذا رأيناه فى السياقين السابقين، وفقا للقصيدة فى كل منهما، لا يشبع فتحة النون فى (أنا) وصلاً أو لم يستخدمها بالطريقة التى تشعر أنه وقف عليها وقفة قصيرة أو سكت عندها سكتة خفيفة تظهر الألف المتولدة عن إشباع الفتحة فيها، فلعله أراد بذلك أن يبين مدى انسحاق الذات سواء أكان ذلك أمام سطوة من تتمتع بالنعمة، ففى خديها من النعمة تفاح وسكر وهو فى المقابل لا يملك ما يملأ كفيه طعاماً، أم أمام أحزان الآخرين التى يحملها عنهم مصلوبا بحبه لهم.

فى المقابل، نجد قصيدة «أجافيكم لأعرفكم» له تبدأ بكلمة (أنا) مشبعة فتحة النون بما يقتضى إثبات الألف وصلاً، ويخبر عنها بكلمة «شاعر»:

أنا شاعر
ولكن لى بظهر السوق أصحاب أخلاءُ
وأسمر بينهم بالليل أسقيهم ويسقونى
تطول بنا أحاديث الندامى حين يلقونى

فالجملة الأولى فى القصيدة جملة قصيرة مثبتة جازمة، وإنشادها ــ أو قراءتها ــ يتطلب سكتة خفيفة على كلمة (أنا) بما يفهم الاعتداد والثقة والشعور بالتميز، ويكشف هذا الاستدراك التالى «ولكن لى بظهر السوق.. إلخ»، فظهر السوق عالم يختلط فيه العامة والغوغاء والباعة والمشترون. والذات المتكلمة «أنا شاعر» تنفرد بالتعالى والتفرد بعالمها المخصوص، غير أنها تنزل أحيانا من هذا البرج العالى إلى هؤلاء العامة تصاحبهم وتنادمهم وتسمر بينهم ثم تعود فى جدل صاعد هابط:

على أنى سارجع فى ظلام الليل حين يفض سامركم
وحين يغور نجم الشرق فى بيت السما الأزرق
إلى بيتى
لأرقد فى سماواتى
وأحلم بالرجوع إليكم طلقا وممتلئا
بأنغامى وأبياتى
أجافيكم لأعرفكمْ

فقد بدأت القصيدة بمخالفة لغوية (أنا) أو باستعمال غير مألوف، لتؤكد من أول الأمر اختلاف الشاعر عن غيره من عامة الناس، فهو منهم، ولكنه مختلف عنهم ومغاير لهم، وهذه المغايرة تقتضى مغايرة فى لغة الشاعر عن غيره، ولذلك وردت فى هذه القصيدة القصيرة أربع مخالفات لغوية، أولاها (أنا) المثبتة الألف فى الوصل، وثانيتها وثالثتها حذف نون الرفع من الفعل (يسقونى) والفعل (يلقونى) ــ وإن كنت أرجح أن فى الفعل الثانى مخالفة صرفية أيضا إذ ينطق بضم

القاف ليتناسب مع (يسقونى) ـ ورابعتها قصر كلمة (السما)، فاللغة تختلف حتى بالخروج على المعيار عفويا لتثبت المغايرة، وامتلاك اللغة، والقدرة على التمرد على كل قيد، وتؤكد الاقتراب من هؤلاء العامة باستخدام ما يقترب من لغتهم، ونجد فى قصر كلمة (السما) إحساساً بقرب السماء من الشاعر وأنها فى متناول يده، فالسياق كله يعود على كلمة (أنا) بتأكيد التميز والتفرد.

غير أن هناك ألواناً أخرى من السياق يكون فيها التركيز على (أنا) من باب إثارة العطف واسترحام المخاطب أو الاعتذار له، ولكن هذا العطف والاسترحام والاعتذار نفسه مغلف بالاعتداد بالذات والشعور بالتميز مثل قوله فى قصيدة «رسالة إلى سيدة طيبة»:

ياسيدتى عذرًا
فأنا أتكلم بالأمثال لأن الألفاظ العريانة
هى أقسى من أن تلقيها شفتان
لكن الأمثال الملتفة فى الأسمال
كشفت جسد الواقع
وبدت كالصدق العريان

فهو يعتذر للسيدة الطيبة عن كلامه معها بالأمثال القديمة لأنه أرق من أن يلقى الألفاظ العارية، ويختم هذه القصيدة نفسها بقوله:

أشقى مامر بقلبى أن الأيام الجهمة
جعلته ياسيدتى قلبا جهما
سلبته موهبة الحب
وأنا لا أعرف كيف أحبك،
وباضلاعى هذا القلب

فهذا موقف اعتذارى عن عدم القدرة على حب هذه السيدة الطيبة لأن القلب مختلف عن قلوب الآخرين، فهو شديد الحساسية للأيام الجهمة التى جعلت قلبه قلبا جهما وسلبته موهبة الحب. والمتكلم هنا يحتاج إلى قلب كقلوب الآخرين حتى يستطيع أن يحبها لأنه لا يعرف كيف يحبها وبأضلاعه هذا القلب المختلف عن قلوب الآخرين. إنه على أية حال ليس كالآخرين فهو (أنا) مختلف عنهم حتى لو صور نفسه على أنه ضعيف.

فى هذه التجربة تتبعت استعمال كلمة (أنا) المشبعة فتحة النون، ووجدت أن كل مرة تكون فى سياق يكسبها معنى مختلفا عن المرة الأخرى.

وهذا ـ فحسب ـ نموذج أردت به أن أدلل على أن الظاهرة الواحدة مهما كانت صغيرة تعد لبنة فى بناء القصيدة لا تكتمل القصيدة إلا بها، ولا تفسر الظاهرة إلا من خلالها، ولا يصح تعميمها على شعر الشاعر كله، فضلا عن شعر غيره.

٥ ـ

حاولت فى الصفحات السابقة أن أبين مفهوم التحليل النصى للقصيدة وأوضح المسوغات الداعية إليه فى التناول العربى، وأشرح المرتكزات التى يستند إليها، وقد أجملت معالم التحليل النصى للقصيدة فى النقاط التالية:

(أ) التعامل مع القصيدة على أنها نص واحد، وبنية فنية لغوية متكاملة لا يغنى جزء منها عن جزء آخر، لأن كل جزء يتفاعل مع الآخر أخذا وعطاء فى تشكيل دلالته.

(ب) النص الواحد تحكمه علاقات لغوية ودلالية تعمل على تماسكه، وترابط أجزائه. وهذه العلاقات تكون شبكة نصية تعين على تفسير النص، وهى ما تسمى «الاتساق» cohesion.

(جـ) الاعتماد على القصيدة وحدها فى استخراج المعطيات التى تعين على تفسير النص دون الاستعانة بمساعدات من خارجه، أيا ما كانت، على اعتبار أن كل نص يحمل فى تضاعيفه مفاتيح حل ما يراد حله فيه.

(د) تحليل كل قصيدة على حدة، وتفسيرها وحدها فى ضوء معطياتها التعبيرية الخاصة بها.

(هـ)الاهتمام بكل عنصر من عناصر مكونات القصيدة، وبكل ظاهرة فيها مهما بدت صغيرة، سواء أكانت هذه المكونات على المستوى الصوتى أم على المستوى الصرفى

أم المستوى المعجمى أم المستوى التركيبى لنرى كيف تعمل هذه المكونات وتلك الظواهر على تكوين النص، وبناء رؤيته الخاصة، انطلاقا من أن كلّ مكوّن لابد أن يكون له رصيد من الدلالة حيث تشكل كل دلالة جزئية لبنة من الدلالة الكلية للنص. وأرجو ألا أكون مبالغًا إذا قلت إن كل قصيدة تكاد تكون لها خصائصها التركيبية الخاصة، وهى «متغيرات» تتجلى على «ثوابت» من النظام النحوى.

(و) عدم تعميم النتائج التى ينتهى إليها تحليل القصيدة المعينة على شعر الشاعر نفسه فضلا عن شعر شعراء عصره أو جنس الشعر عامة، لأن كل ظاهرة ترتبط بسياقها، وإذا اختلف السياق اختلفت دلالة الظاهرة، ومن هنا يكون تجدد الفن وعدم تأطيره أو قولبته، ويكون تجدد التحليل النصى نفسه داخل الإطار العام.

٦ ـ

سوف أتناول للتطبيق قصيدة «صلاة» للشاعر أمل دنقل[1] فى ديوانه «العهد الآتى». يقول:

١ ـ أبانا الذى فى المباحث نحن رعاياك. باقٍ
لك الجبروتُ. وباق لنا الملكوتُ. وباق لِمَن
تحرس الرهبوتْ

٢ ـ تفردت وحدك باليسر. إن اليمين لفى الخسْر
أما اليسارُ ففى العسر. إلا الذين يماشون
إلا الذين يعيشون يحشون بالصحف المشتراة
العيونَ.. فيعشون. إلاّ الذين يشون وإلاّ
الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوتْ!

٣ ـ تعاليتَ. ماذا يهمك ممّن يذمُّك؟ اليومَ يومُك
يرقى السجينُ إلى سدّة العرش..
والعرش يصبح سجنا جديدًا. وأنت مكانك. قد
يتبدل رسمك واسمك لكن جوهرك الفرد
لا يتحول. الصمت وشمك. والصمت وسمك.
والصمت ـ حيث التفت ـ يرين ويسمك. والصمتُ
بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين يلف
الفراشة والعنكبوت.

٤ ـ أبانا الذى فى المباحث. كيف تموت
وأغنية الثورة الأبدية
ليست تموت!؟

٧ ـ ١

هذه القصيدة ـ كما نرى ـ مكونة من أربعة أبيات: بيت الافتتاحية، وبيتين طويلين، وبيت الختام. وكل من بيتى الافتتاح والختام بدئ بالبداية نفسها «أبانا الذى فى المباحث»، فصارت القصيدة محصورة بين هذا «النداء»، وإذا كانت البداية «تمجيدا»؛ فإن النهاية «تهديد»، وهذا التهديد فى النهاية يعود بعد قراءة القصيدة إلى القصيدة كلها مرة أخرى فيحول هذا التمجيد، الذى اتخذ صورة التمجيد الدينى وسيلة، إلى سخرية لاذعة، وتهكم ممرور.

وقد توحدت قوافى الأبيات الأربعة (الرهبوتْ ـ السكوت ـ العنكبوت ـ تموتْ) وهى قافية مقيدة بتاء ساكنة مسبوقة بحركة الردف الطويلة (واو المدّ) وقد تدرجت كلمات القافية دلاليا، فالرهبة تؤدى إلى السكوت وانعدام الحركة، فينسج العنكبوت خيوطه التى تعد شبكة لاصطياد الفريسة فتفضى إلى الموت. وهذا المعنى مستفاد من الوقف على كل كلمة من هذه الكلمات فى نهاية كل بيت، وإلا فما معنى اختيار هذه الكلمات للوقف عليها مع أن هناك كلمات أخرى تتفق معها (الجبروت ـ الملكوت)؟ وما معنى اختيار جملة (وباق لمن تحرس الرهبوت) فى آخر البيت الأول؟

إن القافية تمثل جانبا صوتيا فى القصيدة، وهى أبرز عنصر صوتى فيها. وفى «شعر البيت» يكون دورها ظاهرًا غير خاف. أما فى «الشعر الحر» أو «شعر التفعيلة» فإن دور القافية قد تغير، فإذا اتحدت القافية ـ مع أن شعر التفعيلة قد تحرر من ذلك ـ كان لاتحادها دلالة خاصة. وقد اتحدت القافية فى هذه القصيدة برغم تباعد ما بينها، وبرغم استطالة البيتين الثالث والرابع، ومع تباعد ما بينها كانت القافية تأتى لتكمل دورة واسعة فى البيتين الثالث والرابع، فأشعر اتحاد القافية أننا فى الدائرة نفسها، وأنها دائرة مغلقة لافكاك منها إلا بموت من توجهت له القصيدة بالنداء، وقد أكدت القصيدة أن الموت له وحده، لأن «أغنية الثورة الأبدية ليست تموت».

وقد ألحت القصيدة على هذه القافية، وهيأت ذهن قارئها فى البيت الأول لتلقيها وتقبلها، بل توقع نظيرتها «الجبروت - الملكوت» ولتجعله أيضا يشعر أن إيقاع هذه الكلمات بهذه الصيغة هو اللحن الأساسى، وهى كلمات - فى الوقت نفسه - تناسب «الصلاة» لهذا «الإله» الجديد، وقد جاءت جميعا على وزن «الكهنوت».

٧ - ٢

وعلى المستوى الصوتى، أيضا، تنوعت «التقفية الداخلية» فى البيتين الثالث والرابع، على حين تساوقت فى بيت الافتتاحية، واتحدت فى بيت الختام «..تموت.. ليست تموت» لتؤكد أن صوت التاء الساكنة المسبوقة بواو المد هو الإيقاع الأساسى.

وقد اشتمل البيت الثانى فى داخله على تقفيتين داخليتين؛ أولاهما: السين الساكنة مع الراء المكسورة «اليسر - الخسر - العسر» وهى تذكر بسورتى الشرح والعصر معا على هذا المستوى «إن مع العسر يسراً» و«إن الإنسان لفى خسر». وهذا ما يناسب جو «الصلاة» أيضا. والأخرى هى الشين المضمومة بضمة طويلة فالنون مفتوحة «شون» وقد تكررت ست مرات «يماشون - يعيشون - يحشون - فيعشون - يشون - يوشون» فأوحت بجو الوشاية الخائفة، والوشوشة المذعورة التى انتهت برباط السكوت، وساعدت صيغة المضارع المسند إلى واو الجماعة فى هذه الأفعال الستة على تحقيق الإحساس بالتقارب الصوتى.

وأما البيت الثالث فقد اشتمل فى داخله كذلك على تقفيتين داخليتين، أولاهما الميم المضمومة مع كاف الخطاب «يهمك - يذمك - يومك» ويلاحظ أنها تكررت ثلاث مرات أيضا مثل التقفية الداخلية الأولى فى البيت الثانى، فصنعت معها موازاة صوتية، والأخرى هى الميم المضمومة مع كاف الخطاب أيضا، غير أنها سبقت بسين ساكنة أو شين ساكنة «رسمك - اسمك - وشمك - وسمك - يسمك». والسين بهسيسها الواضح يكافئها تضعيف الميم فى التقفية الداخلية السابقة. وقد أوحت السين هنا بالصلاة السرية لا يسمع منها سوى صفير السين، وساعدت على رسم جوّ الخشوع والخضوع فى هذا الصمت السميك الرائن الذى يقضى على الفراشة والعنكبوت والفريسة والمفترس معاً فى النهاية.

٧ - ٣

على المستوى التركيبى نجد أن «ضمير المخاطب» يستولى على القصيدة من أولها إلى آخرها، فقد نودى فى أولها «أبانا...» وحذف حرف النداء دلالة على قرب المنادى مع تعاليه وتألهه، فالقارئ أو المتلقى لهذه القصيدة لا يستطيع أن يطرد من ذهنه الجملة الأصلية التى حاورتها هذه الافتتاحية وهى «أبانا الذى فى السموات» التى نسختها هذه الجملة بالمباحث، فوضعت المباحث مكان «السموات» فكأن المباحث هى سموات هذا الأب المؤله المنادى، وأصبحت «أبانا الذى فى..» تأليها لهذا المتعالى المحتمى بالمباحث الذى يعلم خبايا كل منا ويحيط به ويشرف عليه من مباحثه - سماواته ولذلك حقت له الصلوات.

وعلى حين يتردد «ضمير المخاطب» سبع عشرة مرة، وينادى مرتين يأتى فى المقابل ضمير جمع المتكلمين أربع مرات منها مرتان مضاف إليه الأب فيهما، فالجميع فى ملكيته وتحت سيطرته، ويؤكد هذا «نحن رعاياك»، ويعلن عن هذا الخضوع التهكمى من أول القصيدة فى جملة النداء الأولى وفى الجملة التالية لها، ولكن المرة الرابعة التى يأتى فيها ضمير جمع المتكلمين مع أنها ترد محوطة بالجبروت والرهبوت متوسطة بينهما وهى «وباق لنا الملكوت» تأتى لتؤكد من اللحظة الأولى أيضا فاعلية هذا الجانب المستضعف وبقاء الملكية له برغم القهر والرهبة المسيطرة، لأن أصحاب هذا الضمير «لنا» هم الذين ينشدون أغنية الثورة الأبدية التى ليست تموت، على حين تتوجه القصيدة فى آخرها إلى هذا القاهر المتجبر المستعلى بهذا السؤال «كيف تموت؟».

فالضمائر المستخدمة فى القصيدة تمثل قوتين إحداهما متسلطة مستعلية قاهرة مستولية يبحث عن كيفية موتها، والأخرى خفية كامنة لا يظهر منها غير الخضوع الظاهرى والعبادة المعلنة التى تخفى ثورة «أبدية» ليست تموت مهما

بطشت بها القوة الأولى وتجبرت، وهذه القوة الكامنة قد تعلن أحيانًا ذمًا لهذا «المعبود» القوى «ماذا يهمك ممن يذمك». وبرغم ظهور القوة الأولى فهى ضعيفة أوهى من خيوط العنكبوت الذى يمثلها، وسوف تقضى هذه القوة على نفسها، وإلا فإن القوة الخفية الكامنة ليست تموت، وباق لها الملكوت.

وفى القصيدة شخوص أخرى، ولكنها تؤول إلى القوتين السابقتين، فهناك «مَنْ تحرس» وهو نفسه «السجين الذى يرقى إلى سدّة العرش، والعرش يصبح سجنا جديدًا» وهو نفسه «الفراشة» التى تلفها القوة المخاطبة بين يديها المشبكتين المصمغتين وتحرسها بشبكة سوف تقضى على الحارس والمحروس معًا «يلف الفراشة والعنكبوت» فهما إذن قوة واحدة تمثل جانبا واحدًا.

وهناك أيضا «اليمين» و «اليسار» وهم جميعا فى الخسر والعسر، ولكن اليمين واليسار تفريع لضمير المتكلمين لأنهم بعض الرعايا. وينشق من هؤلاء نوعان ينضمان إلى القوة الأولى النوع الأول: الذين يماشون ويعيشون يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون، وهم أنفسهم الذين يشون والنوع الآخر هم الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت فلا يشتركون فى أغنية الثورة الأبدية التى ينشدها الفقراء، ولسوف يخنقهم رباط السكوت هذا لأنهم بسكوتهم ساعدوا القوة العنكبوتية التى تنسج خيوطها القاتلة حول الجميع . لقد تتابعت أداة الاستثناء «إلا» دون حرف عطف ثلاث مرات «إلا الذين يماشون ـ إلا الذين يعيشون يحشون... ـ إلا الذين يشون» فأبدلت التالى لها مما قبلها، والبدل هو المبدل منه، فالذى يماشى هو الذى يعشى عينيه بالصحف المشتراة فيعمى عن الحقائق فيشى بالآخرين الذين يفتحون عيونهم على الحقائق. عندما جاءت الواو العاطفة ـ والعطف يقتضى المغايرة ـ فى «وإلا الذين يوشون...» كشفت عن أن هؤلاء نمط آخر هم طبقة أصحاب الياقات المنشاة المستفيدون من الوضع القائم ولذلك يسكتون عن كل شئ.

٧ ـ ٤

اشتمل البيت الأول على خمس جمل، الأولى منها ندائية قصد بها استعطاف هذا الأب والتوجه إليه بالصلاة، وهى مغلفة بسخرية كامنة جاءت من وضع كلمة «المباحث» بدلا من «السموات» فى الجملة الدينية المأثورة فى المسيحية، ولعل فى هذا أيضا إشارة إلى خروجه عن الملة أصلاً، وأربع جمل اسمية تقريرية مثبتة جاءت الأولى منها «نحن رعاياك» لتدعم الصلاة الظاهرة المعلنة، وتؤكد السخرية الكامنة فى الجملة الأولى. وأما الجمل الثلاث الباقية، فقد اتحد فيها الخبر المتقدم «باق...» وتوزع من له البقاء: «لك» و «لنا» و «لمن تحرس». واختلف المبتدأ المتأخر. فللمخاطب الجبروت، وللمتكلمين الملكوت، وللغائب المتخفى المحروس الرهبوت. وبرغم اتفاق الصيغة بين المملوكات الباقية الثلاثة بما قد يوحى بعدالة التوزيع فجأتنا الجملة الوسطى «وباق لنا الملكوت»؛ إذ كان المتوقع أن يكون الملكوت للأب الذى فى المباحث أو لمن يحرسه هذا الأب ويخصه بالرعاية، فكسرت هذه الجملة الرتابة، وأخلفت التوقع مرة أخرى، فإذا كان لهذا الأب ولمن يحرسه التجبر والرهبة فإن الملكوت مع كل هذا وبرغم كل هذا «لنا» نحن غير المتألهين وغير المحروسين.

إن «من» اسم موصول مشترك يصلح أن يكون للمفرد والجمع، ويتضح ذلك من خلال الجملة، وقد حذف الضمير العائد من جملة الصلة «تحرس» فاحتمل بذلك أن يكون فردًا واحدًا أو أكثر من فرد واحد، وأن يكون واحدًا متكررا يستحق الحراسة فى هذا الموقع، فهو محروس لموقعه. ولا تعنى القصيدة بعدد هؤلاء، وهم على كل حال محروسون بقوة هذا الأب «الإلهى» الذى فى المباحث والذى يشدّد عليهم قبضة الحراسة، وينسج حولهم خيوط الصمت الرهيبة العنكبوتية التى ستقضى عليهم كذلك فى النهاية. ومن هنا تؤدى الحراسة إلى الوقوع فى الخوف الذى من أجله شددت هذه الحراسة.

وتقديم الخبر فى هذه الجمل التقريرية الثلاث «باق لك الجبروت، وباق لنا الملكوت، وباق لمن تحرس الرهبوت» يتضمن إقرارا تعبديا ساخرًا، لأن الجملة الاستفامية الأخيرة

فى القصيدة «أبانا الذى فى المباحث كيف تموت وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت» تقضى على كل هذه «الصلاة» الخاضعة بضربة واحدة خاطفة سريعة، فهذا «الأب» ممن يجوز عليه الموت، فهو إذن زائف، وليس إلهًا حقيقيا، وما الصلاة له إلا ضرب من المصالحة الظاهرية التى تسبق الثورة الأبدية التى ليست تموت، والذى لا يموت هو الذى ينتصر فى النهاية على من يموت. وساعد على ذلك خلو البيت بجمله الخمس من الأفعال الأساسية إلامن الفعل «تحرس» الذى جاء صلة الموصول «مَنْ»؛ ولذلك أوحت الجمل بأن كل شئ ثابت مستقر فى هذه المرحلة.

أما البيت الثانى فقد، اشتمل على ثلاث جمل، الجملة الأولى فعلية تقريرية «تفردت وحدك باليسر» والفعل «تفردت» بمادته وصيغته وإسناده إلى ضمير المخاطب الواحد، وتأكيد هذا الإسناد بالحال «وحدك» تؤكد جميعاً أن هذا التفرد باليسر كان بسعى وعمل دائب من جانبه ليصبح جميع رعاياه إما فى الخسر وإما فى العسر. والعسر يقابل اليسر، فهما طرفان متقابلان، وأما الخسر فلأن أصحابه لم يحققوا هذا ولا ذاك فقد خسروا طرفى المقابلة، ولذلك فهم ليسوا طرفًا فى نزاع، وخسرانهم بسبب عدم وضوح موقفهم، ومن هنا - تعبر جملة «إن اليمين لفى الخسر»، متخذة أقصى ما يمكن أن تناله الجملة الاسمية من توكيد وتقريرية، وتأتى بعدها جملة «أما اليسار ففى العسر مسبوقة بـ «أما» الشرطية التفصيلية المؤكدة[٢]، وتطول الجملة عن طريق الاستثناء «إلا الذين يماشون. إلا الذين يعيشون، يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون. إلا الذين يشون» ويعطف على هذا النوع «وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت». فهذان صنفان مستثنيان من العسر، أحدهما المماشى الببغاء المعصوب العينين الواشى، والآخر الصامت المقود من رباط السكوت فى عنقه. وقد أراد هؤلاء وأولئك أن يحظوا بشئ من اليسر الذى يتفرد به الأب المتوجه إليه بالصلاة فارتكبوا ما ارتكبوا من خيانة التبعية والوشاية أو السكوت المنقاد، ولن يحصلوا على شئ مما أرادوه، لأنه تفرد وحده باليسر، ولن يشرك معه غيره - لو يعلمون - ولن ينالوا مما نال شيئا. إلا الفتات.

وأما البيت الثالث فقد اشتمل على اثنتى عشرة جملة، بدأت بالجملة الفعلية «تعاليت»، والتفرد الذى بدأ به البيت السابق يناسبه هنا «التعالى»، و «تعاليت» بإسنادها إلى تاء المخاطب تزدوج دلالتها، فهى تحتمل المعنيين: التعالى المادى والتعالى المعنوى معا. وهى عبارة مخادعة يقصد بها شغل هذا الأب المتعالى عن الثورة التى تتجمع، وتلهيه عنها «ماذا يهمك ممن يذمك؟» وهذه هى الجملة الاستفهامية الأولى فى القصيدة. ويؤكد التعالى الجملة الثالثة التقريرية «اليوم يومك». وإذا كانت الجمل فى الشعر لا تشير إلى معناها الأول فقط بل تحمل معانى ثانية؛ فإن تعريف «اليوم» والإخبار عنه بهذا الخبر «يومك» يوحى فيما يوحى به بأن «الغد» قد لا يكون له، بل هو لهؤلاء الذين يذمّونه والذين يتوجهون إليه بالصلاة الظاهرية هذه، وهى صلاة يدفع إليها القهر والبطش والاستذلال والجبروت والرهبوت. تأتى بعد ذلك الجملة الفعلية «يرقى السجين إلى سدة العرش» تليها «والعرش يصبح سجنا جديدًا». ولعل هذا السجين هو ذلك «المحروس» الذى أشارت إليه القصيدة فى البيت الأول فى «وباق لمن تحرس الرهبوت». فهو إذن سجين بهذه الحراسة البغيضة الكريهة، ويتحول «العرش» نفسه إلى سجن جديد، يضاف إلى السجون القديمة الكثيرة. فالكل مسجون سواء أكان فى سجن العرش أم فى سجن الصمت أم فى سجن الخوف والفزع (ولعل هذه الجملة أيضا تحريض للسجين صاحب العرش على سجانه وحارسه) ولكنك «أنت مكانك» قد تتخذ أسماءً مختلفة وصفات متغيرة «قد يتبدل رسمك واسمك لكن جوهرك الفرد لا يتحول» وأنت أيضا - برغم كل هذا - سجين صمتك وعزلتك. وهنا تتتابع أربع جمل تبدأ بمبتدأ واحد هو «الصمت»:

الصمت وشْمك
والصمتُ وسْمك
والصمتُ - حيث التفت - يرين ويسمك
والصمت بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين
يلف الفراشة والعنكبوت

وأخبَر فى الأولى عن الصمت بأنه «وشمك» والوشم علامات جسدية يصطنعها الإنسان فى جلده، فهو الذى

يجلبه، وهو الذى يصنعه بنفسه، لكن هذه العلامات المصطنعة المجلوبة تثبت وتستقر حتى تصير «وسمًا» أو سمة أى علامة ثابتة تعد معلما مميزا من الملامح الخاصة، وتأخذ هذه العلامة الثابتة فى الزيادة، وتتكاثر حتى تتجمع وتتغلظ وتفيض من صاحبها إلى غيره وكل مكان يلتفت إليه أو يوجد فيه، ثم يستطيل هذا الصمت وينسج شباكا لزجة تلف الفراشة والعنكبوت معاً.

٧ ـ ٥

قد يلفت النظر فى البيت الثالث، وهو أطول الأبيات إذا استغرق سبعا وأربعين تفعيلة، أن همزة الوصل قد قطعت فيه مرتين، الأولى فى «اليوم يومك» والأخرى فى «الصمت وشمك» والنحاة العرب يعدون هذا من ضرورات الشعر المسموح بها فيه. لكنى أرى أن الاضطرار يزول لو أن الشاعر قال مثلا «واليوم يومك» و «والصمت وشمك»، ولو فعل ذلك، وهو قادر عليه، لصارت الجملتان حاليتين، ولكنه لا يريد ـ فيما يبدو ـ أن يجعلهما حاليتين. وقد كان فى وسعه أيضا أن يقول «فاليوم يومك» و «فالصمت وشمك» ولو فعل ذلك، وهو أيضا عليه قادر، لصار كل من الجملتين علة وسببا لما قبلها، ولكن القصيدة ـ فيما يبدو ـ لا تريدهما كذلك. القصيدة أرادت أن تنتهى الجملة نحويا «ماذا يهمك ممن يذمك» ولم ترد أن تنهى البيت فقطعت همزة الوصل فى «اليوم يومك» وكذلك فى «ولكن جوهرك الفرد لا يتحول. الصمت وشمك» حيث أرادت أن تنهى الجملة الأولى نحويا عند «لايتحول» ولم ترد أن ينتهى البيت فقطعت همزة الوصل «الصمت وشمك». فالإتيان بهمزة القطع هنا، وهى لا يؤتى بها إلا فى أول الكلام، مع اتصال الإنشاد بسبب استمرار البيت يوحى بشيئين معاً: الإنهاء والاتصال، إنهاء الجملة واتصال البيت، فالاستئناف النحوى فى «اليوم يومك» و «الصمت وشمك» دون أداة أدل على الشعور بالقهر الآنى والاستعداد لوثبة قادمة، على أن إرادة التعليل لا تستحيل مع عدم وجود الأداة. فضلا عما يوحى به قطع همزة الوصل فى هذا السياق من الحسم والقطع والتأكيد.

يأتى البيت الأخير، فيعيد النداء الذى بدأ به البيت الأول «أبانا الذى فى المباحث». وإذا كان النداء الأول فى ظاهره ـ استعطافا وتوجها بالصلاة، فإن النداء الثانى تعقبه ضربة مفاجئة تلغى كل ما تقدم حيث يلفته إلى هذا السؤال المفاجئ «كيف تموت؟» ويعقبه بهذه الجملة المتوعدة «وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت». وهذا السؤال هنا أشبه بتنبيه الفارس النبيل لخصمه قبل أن يوجه إليه الضربة القاتلة، وفى الجملة كذلك قدر من السخرية التى تنعكس أصداؤها على القصيدة كلها بطريقة ارتدادية، وفيها كذلك قدر من الحسم، فالسؤال موجه إلى هذا الأب المتعالى المتفرد باليسر فى مواجهة هذه الجموع الحاشدة التى تعيش فى «العسر»، هذه الجموع التى تثور الآن على هذا القهر والاستذلال. «كيف تموت؟» فعليه ـ إذن ـ أن يختار لنفسه الميتة التى يريدها، فهو لا محالة محكوم عليه بالموت، فقد أحيط به، وانهارت كل قوته، وسقط جبروته، وضاع رهبوت من يحرسه، ولم يبق بحق إلا الملكوت لأولئك الرعايا الذين لا تموت فى قلوبهم وعلى شفاههم أغنية الثورة الأبدية «وأغنية الثورة الأبدية ليست تموت».

٧ ـ ٦

إذا عدنا للعلاقات فى القصيدة وجدنا أنها نوعان، الأول هو العلاقات بين أجزاء الجملة ـ وهو ما أسميه «العلاقات الأفقية» ـ والآخر هو العلاقات بين الجمل بعضها وبعض وهذا النوع هو ما أسميه «العلاقات الرأسية». وكلا النوعين له وظيفته الخاصة فى بنية النص، فالعلاقات الأفقية تشكل عصباً مهماً فى بنية القصيدة، وهو المجاز بأنواعه المختلفة، والشعر يعتمد على مبدأين رئيسين ناظمين له هما الوزن والمجاز [٣]. وهذه العلاقة الأفقية هى علاقات الإسناد ومتعلقاته من النعت والتعلق والمفعولية والحالية والتكملة بالإضافة أو بالصلة أو بغير ذلك على نحو ما هو مفصل فى موضع آخر [٤].

٧ ـ ٧

وأما العلاقات الرأسية وهى ترابط الجمل بعضها ببعض وتجاورها فى بنية النص الواحد فإنها تكون مسؤولة عن تكوين

سياق نصى معين يساعد على تفسير التراكيب داخل النص، وكل جملة فى النص لا يمكن فهمها إلا من خلال ترابطها بأخواتها فى النص. والسياق الخاص هو الذى يصبغ الجمل ومكوناتها بصبغة خاصة. فقد تكون الجملة فى النص الشعرى خالية من المجاز مثلا بأن تكون جملة تقريرية عادية مثل بعض الجمل فى القصيدة التى نحن بصددها نحو «نحن رعاياك» أو جملة «باق لك الجبروت» أو جملة «وباق لنا الملكوت» أو جملة «وباق لمن تحرس الرهبوت» أو جملة «اليوم يومك» أو جملة «وأنت مكانك» أو جملة «كيف تموت». فهذه جمل ليس بين أجزائها فى علاقاتها مصادمة لقوانين الاختيار، ولا تشتمل كل منها على صورة مجازية من حيث هى جملة منفصلة أو معزولة عن النص، لكن وضع كل جملة من تلك فى موضعها من النص فى سياقه والتوجه بها إلى المخاطب «أبانا الذى فى المباحث» وخلع صفة الربوبية عليه فى «أبانا الذى فى..» صبغ هذه الجمل كلها بهذه الصبغة إذ أدخلها فى «الصلاة» ومن هنا أصبحت كل جملة منها فى صلب القصيدة ـ وهى السياق النصى الخاص بها ـ جملة ذات دلالة مجازية وإن كان أصل بنائها قائما على غير المجاز.

٧ ـ ٨

على مستوى العلاقات الأفقية يلفتنا أن الجمل فى القصيدة قد لجأت إلى التركيب البسيط (المبتدأ + الخبر المفرد) فى أربع جمل و (الخبر المفرد + المبتدأ) فى ثلاث، و(الجملة الفعلية المضارعية المثبتة) فى أربع، و (المبتدأ + الخبر الجملة الفعلية المضارعية المنفية) فى واحدة. وأما الجمل الفعلية، وهى خمس أصلية، فقد جاءت أفعالها كلها أفعالاً قاصرة أى لازمة.

هذه هى الجمل الأساسية، وهناك جمل فرعية منها ست جمل فعلية مكملة للموصول، ومنها ثلاث فعلية معطوفة، ومنها اثنتان حاليتان إحداهما فعلية والأخرى اسمية أخبر عن المبتدأ فيها بجملة اسمية منفية خبرها جملة فعلية مضارعية.

ماالذى يوحى به قصر الجمل الاسمية والفعلية الأساسية فى هذه القصيدة بالذات؟ إن القصيدة بعنوان «صلاة» وهى صادرة من رعايا للأب الجديد الذى حل بالمباحث بدلا من السموات. والجمل القصيرة غير المعقدة هى الأشبه بالصلوات، والأكثر مناسبة لها لكى تتلاحق فى وقعها، وتتتابع فى قراءتها من هؤلاء الرعايا الكثيرين الذين يرددونها فى «صلاتهم». وتأتى الأفعال فى الجمل الفعلية الأساسية ـ وخاصة ما أسند منها إلى «الأب» المتوجه إليه بالصلاة والنداء ـ أفعالا قاصرة، فتكشف عن أن هذا الأب عاجز قاصر لا يستطيع عمل شئ ولا يصدر عنه فعل يتعدى ذاته «تفردت ـ تعاليت ـ يتبدل رسمك ـ كيف تموت».

وكذلك الأفعال التى جاءت فى الجمل الفرعية مسندة إليه «جوهرك الفرد لا يتحول»، وعلى حين جاءت أفعاله هو قاصرة، وقع هو مفعولا به لفعلين يوقعان عليه الهم والذم وهما مما لا يليق بإله معبود«ماذا يهمك ممن يذمك». والفعل الوحيد الذى وصل منه إلى غيره لم يجئ عن طريقه بحيث يكون هو فاعله، بل جاء من الصمت الذى بين يديه المشبكتين المصمتتين، وهو الفعل «يلف الفراشة والعنكبوت» فهو إذن معبود لا يقدر إلا على الشر والإهلاك، ولا يمكن أن يصدر عنه خير أو شئ نافع مفيد.

ولم تطل فى هذه الجمل إلا الجملة التى استثنى فيها «إلا الذين يماشون..» إلخ، غير أن سقوط الأدوات بينها، وتقفيتها الداخلية بمقطعين صوتيين متماثلين «شون» أعطيا إحساسا بالقصر والتلاحق.

وقد كسرت قوانين الاختيار مباشرة فى أكثر من موضع وأكثر من علاقة، فجاء فى علاقة الإسناد «إن اليمين لفى الخسر» وهذا كسر لما هو مألوف دينيا عن أصحاب اليمين فدل على أن أصحاب اليمين فى شرعة هذا المعبود مختلفون عن غيرهم فهم خاسرون لأن معبودهم نفسه باطل مآله البوار والهلاك. وجاء التضاد فى طرفى الإسناد بين «اليسار» و «فى العسر» فأحدث مفاجأة. وجاءت المصادمة الواضحة فى الإخبار عن «الصمت» بعدة أخبار تتابعت وتدرجت، فهو «وشم» وهو «وسم» وهو «يرين ويسمك» وهو بين يديه «يلف الفراشة والعنكبوت». إن هذه المصادمة فى قوانين الاختيار قد كونت صوراً استعارية مقبولة فى القصيدة من خلال سياقها الخاص، وهى نفسها جعلت العرش يصبح سجنا جديداً، وجعلت أغنية الثورة ليست تموت.

وقد نجد كذلك فى علاقات أخرى غير علاقة الإسناد ضروباً من هذه المصادمة فى قوانين الاختيار المألوفة كتلك التى فى علاقة الإضافة فى «خيوط يديك» ثم «بين خيوط يديك» و «رباط السكوت» وكتلك التى نجدها فى تعلق الجار والمجرور بالفعل مثل «يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت» وأثر هذا التعلق على وقوع الفعل على المفعول به، ومثل «يحشون بالصحف المشتراة العيون» وأثر تعلق الجار والمجرور «بالصحف» بفعله ووقوع هذا الفعل على مفعوله، وتعلق الجار والمجرور فى جملة «يرقى السجين إلى سدّة العرش».

٧ - ٩

وإذا كانت بعض العناصر النحوية تؤثر بوجودها، فهناك بعضها المحذوف الذى يؤدى حذفه إلى تأثير آخر كالذى رأيناه فى حذف الضمير العائد فى «لمن تحرس»، ومثله أيضا فى «إلا الذين يماشون» حيث حذف المفعول به فأفسح مجال المماشاة، وجعلها تشمل كل من يكون فى «المباحث» ومن يتفرد باليسر مهما تبدل رسمه واسمه، بل جعلها صفة خاصة بهم كأنها أصبحت لهم طبيعة وسجية. وكذلك حذف ما يتعلق بالفعل «يشون» فلم نتبين - على وجه التحديد - بمن يشون ولمن، وحذف هذا المتعلق يجعل الوشاية سجية وغاية فى ذاتها لهم بسبب ما دربوا عليه من الخوف والإذعان.

٧ - ١٠

وقد يلفت النظر أن النعوت فى هذه القصيدة قليلة، غير أنها موظفة بدقة بحيث جاء أولها مؤديا غرضه بالانتقال بالقصيدة كلها إلى جو خاص من أول جملة فيها «الذى فى المباحث» والصلة والموصول شىء واحد كما يقول النحويون، وقد يكون للصلة هنا «فى المباحث» فضل هذا التحول، ولمركزية هذا النعت تكررت الجملة مرة أخرى فى البيت الأخير.

وفى القصيدة خمسة نعوت أخرى سوى هذا النعت المركزى هى:

١ - يحشون بالصحف المشتراة العيون

٢ - والعرش يصبح سجنا جديدا.

٣ - لكن جوهرك الفرد لا يتحول.

٤،٥ - والصمت بين يديك المشبكتين المصمغتين يلف الفراشة والعنكبوت.

إن النعوت هنا ليست نعوتا غيرملائمة، فليس هناك مانع أن تكون الصحف مشتراة، ولا أن يكون السجن جديداً، ولا أن يكون الجوهر فردا فهى نعوت متوافقة مع قوانين الاختيار فى اللغة، وجاءت بين مجالات دلالية تقبلها، ولكن النعتين الرابع والخامس «بين خيوط يديك المشبكتين المصمغتين» يمكن اعتبارهما نعتين غير ملائمين أى أنه كسر فيهما قانون الاختيار فى نعت اليدين بهذين النعتين إذ جعلهما شبكتين مصمغتين، فحولهما إلى صورة توحى بإحكام القبضة واللزوجة وعدم إمكان الفكاك منهما عن طريق هذا الكسر.

ويمكن تفسير كل نعت فى موضعه بطبيعة الحال، فالصحف مشتراة سواء أكان ذلك من قبل الذين يحشون بها عيونهم، ويحكمون إغلاق عيونهم بها حتى لا ترى، وحشو العين يقتضى عدم ترك أية ثغرة يمكن أن ترى منها، أم من قبل غيرهم، وعلى كلتا الحالين فهم لا يريدون سوى أن يعيشوا فحسب، ولذلك يصدقون كل ما فى هذه الصحف المشتراة ويحشون بها عيونهم بأنفسهم حتى يصيبهم العشى فلا يستطيعوا رؤية ما حولهم. ونعت السجن بأنه جديد يوحى بأن هناك سجونا أخرى ليست جديدة، فلا تصبح المفاجأة أن «العرش» قد تحول إلى سجن، بل إن كل ما دون العرش قد صار من قبل سجنا حتى انتهى الأمر إلى العرش نفسه فأصبح سجنا جديداً يضاف إلى السجون السابقة. ويأتى النعت فى «ولكن جوهرك الفرد لا يتحول» ليوحى بأنه لايشركه أحد فى هذا «الجوهر» فهو فيه متفرد، بالإضافة إلى ما يوحى به - فى هذا السياق - هذا المصطلح الفلسفى «الجوهر الفرد» وقد أضيف إلى ضمير المخاطب. وأما اليدان المشبكتان المصمغتان فقد تحولتا إلى شبكة قوية لا يفلت منها شىء عن طريق النعت من جانب، وعن طريق الإضافة بين الخيوط واليدين من جانب آخر.

٧ ـ ١١

ومن حيث مستوى العلاقات الرأسية، فإن القصيدة ـ كما رأينا ـ من قبل مكونة من أربعة أبيات فحسب، كل بيت منها مكون من عدد من الجمل أشرت إليها كذلك، وبداية كل بيت منها موجهة إلى مخاطب واحد، فاتحاد جهة الخطاب أدى إلى تماسكها النصى «أبانا ـ تفردت ـ تعاليت ـ أبانا» وكما تماسكت أواخر الأبيات وتدرجت دلاليا، تماسكت أوائل الأبيات دلاليا كذلك. والقصيدة كلها مكونة من اثنتين وعشرين جملة أصلية اشتملت منها سبع عشرة جملة على ضمير المخاطب الذى نودى فى أول بيت وآخر بيت، ولم تخل من ضميره المباشر سوى خمس جمل ترابطت بوسائل أخرى، أولاها «وباق لنا الملكوت» وقد عطفت على سابقتها المشتملة على ضمير المخاطب بالواو، وعطفت عليها جملة أخرى مشتملة على ضميره كذلك، والجملتان الثانية والثالثة «إن اليمين لفى الخسر. أما اليسار ففى العسر» وقد جاءت أولاهما تعليلية لسابقتها التى اشتملت على ضميرين للمخاطب نفسه «تفردت وحدك» فتماسكت معها دلاليًا، وأما الأخرى فقد اشتملت على ضمير المخاطب بالفحوى والإيحاء، لأننا قد نفهم ما استثنى منها على هذا النحو «إلا الذين يماشونك، إلا الذين يعشون لك يحشون بالصحف المشتراة العيون فيعشون عنك وإلا الذين يوشون ياقات قمصانهم برباط السكوت عنك». والجملة الرابعة هى «يرقى السجين إلى سدة العرش» كأنها مشتملة أيضا على ضمير المخاطب، لأنها فى معنى «يرقى سجينك» والألف واللام فى العربية تنوب مناب الضمير كثيرا. والجملة الخامسة هى «والعرش يصبح سجنا جديدا» وقد عطفت بالواو على سابقتها وترابطت معها عن طريق العطف. وإذن يصبح النص كله وحدة واحدة متماسكة متلاحمة تغذى دلالات جمله بعضها بعضا.

قد يلفتنا فى النهاية أن القصيدة تعاملت مع مفردات عادية، لم تتكسر بينها قوانين الاختيار بصورة حادة، ولم تكثر من ذلك، ولم تنتم القصيدة إلى عالم غريب سوى خلع القداسة والألوهية الزائفتين على هذا «الأب» الجديد، ولم تلبث القصيدة أن كشفت هذه الخدعة فى نهايتها بعد أن مهدت لهذه النهاية بجملة ماكرة فى البيت الأول. ولم تتعقد فيها الجمل كثيرا، بل سلكت طريق البساطة بحيث جاءت عفوية تلقائية، وهذا ـ كما أشرت ـ يناسب جو الصلاة المزعومة. لكن لا يسعنا إلا أن نعترف بأن القصيدة عبرت فى بنيتها بطريقة عادية عن عالم غير عادى من خلال سياق نصى محكم صبغ كل الكلمات والجمل وصهرها فى بوتقة شديدة التفرد والخصوصية، وهكذا تفعل القصيدة الجيدة.

٨ـ

هل يمكن أن نستخلص من تحليل هذه القصيدة أحكاماً نطلقها على الشعر، أو على الشعر الحر، أو حتى على الشاعر نفسه؟

لقد رأينا مثلا كيف تعاملت القصيدة مع النعوت القليلة التى كان أحدها نعتا مركزيا قام بتحويل مجال القصيدة كله «أبانا الذى فى المباحث» ولذلك بدأت به القصيدة وختمت به، واختلفت دلالته فى الموضعين مع اتحاد صيغته فيهما، فهل يمكننا استخلاص حكم من هذه النعوت يكون جاهزا للإطلاق؟

فلا نعجل الجواب وأقول: لا. لا يمكن استخلاص حكم يطلق على الشاعر نفسه، فضلا عن غيره؛ لأن دراسة كل قصيدة أخرى على مستوى النعت فيها سيفجؤنا بأن الغاية من النعت اختلفت، وقامت النعوت بوظيفة تتناسب مع القصيدة الأخرى، ولنأخذ مثلا قصيدة «سفر الخروج: أغنية الكعكة الحجرية»(٥) للشاعر نفسه. نجد أن القصيدة قليلة النعوت كذلك، فقد بلغت النعوت فيها سبعة وعشرين نعتا فى مجموع القصيدة المكونة من ستة مقاطع، وقد وظف النعت فيها توظيفا بالغ الدقة متنوع الغرض. وقد خلا المقطع الأول فيها من النعوت تماماً، واشتمل المقطع الثانى الذى سأكتفى به هنا على نعتين اثنين فقط، تكرر أحدهما فى جملته خمس مرات فى هذا المقطع، ولم يكرر الآخر، يقول:

دقت الساعة المتعبة
رفعت أمه الطيبة
عينها

(دفعته كعوب البنادق فى المركبة)
دقت الساعة المتعبة
نهضت، نسقت مكتبه
(صفعته يد
ـ أدخلته يد الله فى التجربة ـ)
دقت الساعة المتعبة
جلست أمه، رتقت جوربه
(وخزته عيون المحقق...
حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة)
دقت الساعة المتعبة.
دقت الساعة المتعبة.

إن الجمل فى هذا المقطع تتفجر شعرا مع أنها جمل عادية ليس فيها كسر لقوانين الاختيار بين الكلمات إلا فى «الساعة المتعبة» و «وخزته عيون المحقق». و «تفجر من جلده الدم والأجوبة» لكن الجمل الأخرى «رفعت أمه الطيبة عينها» و «دفعته كعوب البنادق فى المركبة» و «صفعته يد» و«جلست أمه رتقت جوربه» جمل عادية. فما الذى جعل هذا المقطع يفيض شاعرية ـ مع بقية القصيدة بالطبع ـ؟ إننا نقبل نعت الساعة بأنها متعبة فى الشعر ويصبح لهذا النعت دلالة خاصة ترتبط بسياق القصيدة.

وفى هذا المقطع ساعد هذا النعت غير المألوف، وتكراره مع جملته بنظام على توزيع الأحداث التى تكشف مفارقة دالة بين أم (طيبة) تنتظر عودة ابنها الذى تأخر عن موعد حضوره من كليته، وابن طالب قبضت عليه الشرطة ودفعته كعوب البنادق إلى تحقيق غير عادل فى غير جريمة. إن الوقت بطئ ثقيل على كليهما، وقد وضع هذا المقطع عينى المتلقى على المشهدين المتباعدين فى لحظة واحدة من خلال الساعة المتعبة ودقاتها الرتيبة التى يسمعها الجميع فى توقيت واحد، والساعة تدق دقات رتيبة متماثلة، ولذلك جاء هذا المقطع كله مقفى، وقد حدد هذا النعت (المتعبة) صوت التقفية فجاء بالباء المفتوحة المتبعة بهاء ساكنة فأوحت بانقطاع النفس من اللهاث والتعب ويمكن إعادة كتابة هذا المقطع على النحو الذى يكشف توازى الأحداث زمنيا، ومفارقتها دلاليا:

(أ)	(ب)
دقت الساعة المتعبة	
رفعت أمه الطيبة عينها	دفعته كعوب البنادق فى المركبة
دقت الساعة المتعبة	
نهضت نسقت مكتبه	صفعته يد، أدخلته يد الله فى التجربة
دقت الساعة المتعبة	
جلست أمه رتقت جوربه	وخزته عيون المحقق حتى تفجر من جلده الدم والأجوبة
دقت الساعة المتعبة	
دقت الساعة المتعبة	

لقد كانت الساعة المتعبة تدق بانتظام وتتابع، وكنا نحن المتلقين نعرف ما يحدث فى الجانبين حتى انقطعت القدرة على المتابعة وزادت الأمور كل فى مساره على حد الرصد والتسجيل، ولكن «الساعة المتعبة» مازالت تدق لتجعلنا نتصور استمرار الأحداث المتفاقمة التى بدأت فى الخطين المتوازيين (أ) و (ب). وجاء نعت الأم بالطيبة فى هذا السياق ليزيد من حدة المفارقة بين هذين الخطين المتوازيين غير المتكافئين، فالأم الطيبة هى التى تفيض بالرحمة والحب والعطف والحنان على ابنها الذى يتعذب بكعوب البنادق والصفع والإجبار الدموى على الأجوبة، وهذه الرحمة عاجزة عن أن تبلغ مصبها الطبيعى فى الوقت الذى هو فى أشد الحاجة إليها بسبب القهر من جانب، والغفلة التى هى من دلالات الطيبة أيضا والفقر وقلة الحيلة من جانب آخر.

الذى أود أن يكون واضحا الآن هو أن الوظيفة النحوية الواحدة لا تؤدى دلاليا الغاية نفسها، فى جميع المواضع التى ترد فيها حتى لو تكررت فى القصيدة نفسها فضلا عن أن يكون ذلك فى الشعر كله أو عند عدد من الشعراء فى مرحلة واحدة، أو لدى الشاعر نفسه. لأن الوظيفة النحوية ـ وهى تجريدية ـ يمكن أن تشغل بكل ما يقبل أن يكون فيها من الكلمات ويمكن أن توضع فيما لا يمكن إحصاؤه من أنواع السياق المختلفة، ومن هنا لا يصح التعميم فى الأحكام.

الهوامش :

(١) أمل دنقل، **الأعمال الشعرية الكاملة**: ٢٦٥ (مكتبة مدبولى ـ القاهرة ١٩٨٥م) وقد التزمت فى كتابة القصيدة بالشكل الذى وردت عليه فى الديوان، ولكن الترقيم الخاص بالأبيات من عندى.

(٢) يقول ابن هشام فى **المغنى** ١ / ٥٤ عن «أمّا» وإفادتها التوكيد: «وأما التوكيد فقلّ من ذكره، ولم أر من أحكم شرحه غير الزمخشرى فإنه قال: فائدة أمّا فى الكلام أن تعطيه فضل توكيد، تقول: زيد ذاهب فإذا قصدت توكيد ذلك وأنه لا محالة ذاهب وأنه بصدد الذهاب وأنه منه عزيمة قلت: أما زيد فذاهب، ولذلك قال سيبويه فى تفسيره: مهما يكن من شئ فزيد ذاهب وهذا التفسير مدل بفائدتين: بيان كونه توكيدا وأنه فى معنى الشرط»

(٣) يقرر ذلك ماكس إيستمان الذى يقول «إن الوزن والمجاز متلاحمان يتبع أحدهما الآخر، وعلى تعريفنا للشعر أن يتسع اتساعاً كافيا ليشملهما معاً ويشرح ترافقهما (**نظرية الأدب** ٢٣٩، وقد ناقش كوليردج هذه المسألة بإفاضة فى كتابه **السيرة الأدبية النظرية الرومانتيكية فى الشعر**: الفصل الثامن عشر ٢٨٧ وما بعدها) ولقد أفاض فيها النقاد العرب القدماء. والمجاز بعناصره وأنواعه لا يتحقق إلا من خلال العلاقات النحوية وبهذا ينبغى أن تفهم عبارة صاحب **الصناعتين** التى يقول فيها عن الشعر إن «أكثره بنى على الكذب والاستحالة من الصفات الممتنعة والنعوت الخارجة عن العادات والألفاظ الكاذبة» (**الصناعتين** ١٤٢) ويقول ابن فارس فى نص دالّ: إن «للشعر شرائط لا يسمىّ الإنسان بغيرها شاعراً، وذلك أن إنسانا لو عمل كلامًا مستقيما موزونا يتحرى فيه الصدق، من غير أن يفرط أو يتعدى أو يمين (يكذب) أو يأتى بأشياء لا يمكن كونها بتة لما سماه الناس شاعراً ولكان ما يقوله مخسولاً ساقطا» **الصاحبى**: ٤٦٦. ولعل المراد بما أشارا إليه هو وقوع العلاقات النحوية بين الكلمات فى الجملة على مالا تقع عليه فى الواقع، أو فيما لا يألفه السامع، لأنه إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية يمكن أن تكون بينها علاقات نحوية فى سياقها بأن تستعمل الكلمة فى حقيقتها اللغوية، أى تستعمل فيما وضعت له فى اصطلاح أبناء اللغة المعينة، كان ذلك المستوى هو ما يعرف بمستوى الحقيقة اللغوية، أما إذا كان الاختيار بين كلمات من حقول دلالية لا تآلف بينها فى الحقيقة الوضعيةوبمعنى آخر لا تستجيب لعلاقات نحوية معينة بينها وبين بعضها فلا تصلح للإسناد أو الاتباع أو الإضافة أو غير ذلك. فإما أن تكون هناك قرينة تسوغ هذه العلاقة الجديدة وبذلك يكون الكلام مقبولا، أى صحيحا نحويا ودلاليا ويدخل فى هذه الحالة تحت باب المجاز بمعناه الواسع. أولا تكون هناك قرينة ـ وهى دائما علامة سياقية سواء أكانت لغوية أم دلالية ـ تسوغه وتجيز وروده، وهنا يخرج عن أن يكون كلاما أصلاً (انظر، كتابى **النحو والدلالة: مدخل لدراسة المعنى النحوى الدلالى** ٩٦ وما بعدها) وما أريد أن أؤكده هنا أن المجاز تصنعه العلاقات النحوية مع أن المجاز ـ كما يقول العقاد ـ «هو الأداة الكبرى من أدوات التعبير الشعرى لأنه تشبيهات داخلية وصور مستعارة وإشارات ترمز إلى الحقيقة المجردة بالأشكال المحسوسة وهذه هى العبارات الشعرية فى جوهرها الأصيل» **اللغة الشاعرة** ٤٦ وانظر كتابى: **الجملة فى الشعر العربى** ٨ ـ ١٣ (مكتبة الخانجى ١٩٩٠).

(٤) انظر كتابى: فى بناء **الجملة العربية** ٤٣ ـ ١١٣ (دار القلم ـ الكويت ١٩٨٢م).

(٥) أمل دنقل، الأعمال الشعرية **الكاملة**: ٢٧٤ ـ ٢٨٠.



الشعر العربى الحديث
مسائلة القراءة ..

إبراهيم رمانى*

ركز الفلاسفة المسلمون على «التخييل» (١) أكثر مما ركزوا على «التخيل» وفهموا الشعر على أساس أنه عملية تخييلية تتم فى رعاية العقل، أى أنه تخييل عقلى، فالشاعر يأخذ من مادته المتخيلة، ويعرضها على العقل ليضبطها ويوجهها، ويصل بذلك إلى إثارة القوة المتخيلة لدى المتلقى، التى تبعث صاحبها على الحركة واتخاذ موقف سلوكى خاص.

ليس التخييل الشعرى سوى عملية إيهام شعرى، تقوم على مخادعة المتلقى. وسواء أكان التخييل يقوم على أساس نفسانى بحت أم منطقى خالص، فهو يتحرك فى مدار واحد، خصوصيته فيما يحدثه من تأثير فى نفس المتلقى، لا فى الكفاءة التوصيلية لمعارف عميقة.

* باحث وناقد جزائرى .

لا يهدف التخييل إلا إلى محض إيهام بمجموعة من الأشياء الجاهزة من قبل، فهو إثارة للذاكرة عن طريق الصور المقدمة، وما تستدعيه من معارف سبق أن ألفها القارئ، وبالتالى، يمكن للمتلقى استيعابها عن طريق القياس الشعرى لا عن طريق الإدراك العقلى، أى بالخيال لا بالبرهان. فى ضوء هذا تتأكد النظرة القديمة التى تجعل التعارض قائما بقوة بين التخيل والعقل، الشعر والفلسفة، ومن ثم تحدد وظيفة الشعر على أنه صناعة منطقية موجهة إلى عامة الجمهور، التى لا تقوى على فهم الحقيقة المجردة بالعقل، فتستعين على ذلك بالمخيلة الشعرية ولذلك ـ أيضا ـ لم نعثر عند الفلاسفة والنقاد والبلاغيين العرب على من ينظر إلى الشعر على أنه يقدم معرفة خاصة.

نال مصطلح «التخييل» قسطا وافرا من التهوين، فى ربطه بالقوى النفسية الدنيا لدى الإنسان، فابن سينا يحدد طبيعته على أنها «انفعال من تعجب أو تعظيم أو غم أو نشاط من

غير أن يكون الغرض بالمقول الاعتقاد البتة»[2]. فغاية التخييل هي النجاح في إثارة النزعة السلوكية لدى المتلقى، رجوعا إلى قدرته على استمالة الناس الذين لا روية لهم ترشدهم، أو الذين يؤثرون التخيل على الروية، وكما يقول الفارابي:

«وكثير من الناس إنما يحبون ويبغضون الشيء، ويؤثرون ويجتنبون بالتخيل دون الروية، إما لأنهم لا روية لهم بالطبع، أو يكونون أطرحوها في أمورهم»[3].

ومن هنا، ارتبط التخييل بالمعرفة الثانوية، التي لا ترقى إلى المعرفة الفلسفية الراقية، والتي يتوسل إليها بالعقل الكلي، وانحصر في الجزئية والحسية، واعتمادا على مفهوم الشعر بوصفه قياسا منطقيا، اكتسب التخييل معنى «المحاكاة» فهو تشكيل للحقيقة على نحو مؤثر، أي يشتمل على المحاكاة، من حيث علاقتها بالواقع من جهة، ودون إغفال تأثيرها في المتلقي من جهة ثانية، وهو عند بعض الفلاسفة المسلمين كابن رشد تشبيه ونوع من أنواع الاستعارة[4].

في ضوء هذه الملامح العامة، التي تحدد الشعر كصناعة منطقية تخيلية. وتعرف البلاغة على أنها، كما يقول ابن المقفع: «كشف ما غمض من الحق، وتصوير الحق في صورة الباطل، والباطل في صورة الحق»[5]، لم ينج مصطلح «التخييل» شأنه شأن مصطلح «الخيال» من سيطرة العقل، التي تلتقي مع مفهوم الصنعة الشعرية ذات الطابع المنطقي: هذه الصنعة التي تخضع لقوانين محكمة، معلومة ينبغي للشاعر أن يتقن الحركة وينسقها بمهارة، لينجح في فعل «المحاكاة» وإحداث «التخييل» المرهون «بمقتضى الحال» أي أن العملية الإبداعية تتم تحت تأثير الشرط الموضوعي الخارجي أكثر من تأثير الشرط الذاتي، ومن هنا تأتي عملية النظم مسبوقة بتخطيط مرحلي مضبوط، يتعامل فيه الشاعر مع موضوعه بوصفه مادة مستقلة، يقرن فيها الشكل بالمحتوى، ويستند في ذلك إلى تكوينه الثقافي، إلى ذاكرته الفنية التي تجد صداها لدى المتلقي، واعتمادا على كل هذا، على ارتباط التخييل بالعقل والمنطق، بالصنعة والذاكرة، بالشعر بوصفه قياسا على الخطابة، وبالبلاغة بما هي إيضاح للغامض، كانت عملية التلقي للشعر القديم يسيرة لا تعترضها صعاب كثيرة، وإنما هي تعتمد على ذائقة عامة وخبرة مشتركة ومعرفة بنظام الصنعة.

كانت القراءة القديمة معالجة لنص لا تستعصي بنيته على التفكيك، ولا تتأبى دلالاته عن التجلي يتكئ القارئ فيها على نموذج ثقافي - جمالي سائد، تكاد تتحدد إجراءاته ضمن أطر جمعية ويتم من خلاله التواصل مع النص في ظل العقل وهيمنة المنطق وسيادة الواقع، كانت القراءة مواجهة لعالم مكتمل المعالم، لبنية مغلقة بنظامها الصارم، لا تنفتح سوى على معاني الذاكرة الجماعية، وألوان الصورة البلاغية. ولذلك فهي ممارسة أليفة، واضحة.

كان التخييل يؤلف قراءة استقبالية تتحدد بفعل التأثير، الذي ينتج عن استثارة الذاكرة الصورية، المخزونة بخبرات نفسية قديمة. وإذا انطلقنا من كون الخيال الشعري القديم منطقيا، لا يتحرك سوى في أفق الحسية والعقلانية، انتهينا إلى التسليم بأن كل ما ينتجه هذا الخيال من صور - مهما ظهرت غريبة - فهي تظل ممكنة ومعقولة، واضحة في ذهن المتلقي الذي يدركها بيسر وينالها بسرعة.

لم تكن القراءة، إذن، إلا تقربا من نص معلوم، تأملا في بلاغة مرسومة، إدراكا لمعنى سابق، إلماما بقوانين الصنعة، حركة في مدار العقل والحس اللذين يفرزان مناخا جماليا واضحا، يعين القارئ على الفهم والتذوق، وهذا لا يعني أن القراء القدامى كانوا لا يتفاوتون في مستويات التلقي، تبعا لمستويات تكوينهم الفكري والفني، ولا أحد يزعم أن كل القراء القدامى كانوا يفهمون أشعار المعرى والمتنبي وأبي نواس وأبي تمام، وإنما اختلفوا في نوعية القراءة ودرجاتها، فبينما اشتكى بعضهم من صعوبة شعر هؤلاء وغموضه، نجد أن بعضهم الآخر قد أعجب به ونوه بقيمته، لكن المسلم به - في آخر الأمر - أن القراء القدامى لم يعانوا في أغلبهم آلام القراءة مثلما يحدث اليوم. ولم يكن الشعر صعبا، غامضا، وشيئا يشبه الأحجية عند عامة الناس، كما نجده في زمننا الحاضر.

كان النص الشعرى مألوفا لديهم، جزءا من حياتهم، لا يشعرون بهوة الانفصال عنه، ولا بمتاهة الدخول إليه. كان مجالا للحركة المنظمة، للوعى المستقيم، للفهم المنطقى، يجدون السبيل إلى باطنه ميسرا، وإلى دلالته قائما لا أمت فيه؛ فالدلالة متموضعة فى سياق متكامل حددت هندسته الجمالية وفق أقيسة العقل وقوانين الطبيعة. والقارئ مثل الشاعر محكوم بجهاز مفهومى متناسب، لا يمسه التناقض، ولا يشوبه التباس، بحيث يلتقيان تلقائيا حول نص واحد لا تتباين غالبا مستوياته المعنوية، التى تنتهى فى دلالة. وفى ذلك صورة لمستويات الواقع ومركزية السلطة الثابتة.

كان الترابط الدلالى قائما بقوة بين الشاعر والقارئ لأن الكتابة الشعرية لا تتجاوز الإطار المرجعى إلا قليلا، ولم تكن تخرق قوانين اللغة المعيارية إلا فى رفق. ومن ثم كانت القراءة مثل الكتابة حركة مضبوطة فى نظام فكرى شعورى عام، أما الكتابة الحديثة، فهى توسيع دائم للبعد بين الشعر والنثر من جهة وبين الشعر والواقع من جهة أخرى، إنها تحقق «إنشائيتها» بكسرها عمود «المرجعية». وتأسيس سياق جديد يكاد يفارق كلية السياق الاجتماعى ـ الثقافى السائد. وذلك انسجاما مع التصور الانقلابى الذى تؤمن به الحداثة، وتمارسه بكثافة تجسيدا لرغبة الرفض والتجاوز والتحرر، وكلما زاد مدى البعد ازدادت صعوبة القراءة واشتد الغموض فى غياب أكثر القرائن الخارجية، بل حتى القرائن الداخلية التى ينهار أغلبها فى تركيب معقد وبنية هارمونية متداخلة.

لم تأت الحداثة دعوة إلى القراءة المفتوحة على أفق دلالى وحسب إلا بعد مسار تاريخى كان الأدب يقوم فيه كتابة وقراءة على ثبات المعنى الواحد، الذى يجتهد المبدع فى تصويره وتبليغه، مثلما يحسن المتلقى فهمه والتأثر به، وكان كل منهما ـ على هذا النحو ـ يخضع للشرط الحضارى الذى أفرزه، ويعمل على تثبيت العالم الذى يرعاه، ويوجهه.

لم تكن القراءة بالنسبة إلى الكتابة سوى الصدى بالنسبة إلى الصوت، كلاهما يعبران عن «وحدانية المعنى» (Monosemie) الذى ينبغى أن يصل على قدر كاف من الوضوح، لكى يتسنى للمتلقى استيعابه دون تعقيد شديد وبذلك يظل الخطاب (Message) موحدا لدى الباث والمستقبل (Emetteur – Récepteur).

غلبت فكرة المعنى الواحد على الشعر الكلاسيكى، الذى سلم بالماهية الثابتة التى قالت بها الأفلاطونية لاختزال الكينونة فى المطلق الكلى، ومنع التغير واحتواء التعدد. لأن التعدد ينطوى على المغايرة، وعندئذ لا يتم التوحد إلا عبر الذات فقط كما رأى المنطق الأرسطى، الذى عمل على إلغاء التعدد والمغايرة (أليس البرابرة هم الشعوب غير اليونانية)؟

أما عند فلاسفتنا المسلمين الذين جعلوا العقل مثالا للوجود والمعرفة، فقد رأوا أن الحقيقة واحدة، ولا يأتى الاختلاف إلا من حيث القول الكثير، أى سلموا بواحدية «المدلول» وتعددية «الدال» ومن هنا أنتج الفكر الفلسفى المغايرة على مستوى آخر لا يتحدد بثنائية دينية واجتماعية، وإنما بثنائية معرفية تنتج المغايرة بين الخاصة والعامة (بين التصور والتخيل، بين البرهان والخطابة). فتستبعد الذات العامة «الآخر»، بقدر ما تنفى الخارج فى الذات الفيلسوفة «الداخل»(٦).

هكذا يتجلى الفكر القديم صورة أرسطية ومثالا أفلاطونيا، يقر بواحدية المعنى وثباته، وليست البلاغة غير حيلة لتبليغ هذا المعنى، والإيهام بتصديقه لدى عامة الناس، وعلى القارئ المحكوم بجهاز مفهومى وأدائى موحد، تخريج هذا المعنى البلاغى الجمعى.

القراءة القديمة «استقبالية» تكرس ثنائية القارئ والشاعر وتكتفى باستيعاب المعنى الأحادى، الخاضع لمعايير أفق التوقعات، الموجه بالذاكرة الثقافية الكلية. ولا تسعى – مثلما فى النظريات الحديثة ـ إلى توحيد طرفى عملية الإبداع (المبدع – المتلقى)، فى أفق تشكيلى تتم فيه صياغة النص على نحو بنائى معقد. تغدو فيه القراءة والكتابة بنية واحدة.

تستند أية قراءة إلى ما يسمى بالإطار المرجعى (Frame of reference) الذى يؤلف مجموع الخبرات والمعارف، التى تعمل على تشكيل فعل التلقى. ومعرفة القارئ بالإطار المرجعى للشاعر ضرورية لفهم حركته الدلالية وخصوصيته الإبداعية، فهو بمثابة المرتكز الذى يتكئ عليه فى التواصل

مع النص وإضاءة تجلياته المظلمة، وإذا كان هذا الإطار المرجعى مشتركا فى القديم بين المبدع والمتلقى، لانطوائه على مخزون عام من التجارب والرؤى، المشاعر، والمعارف، التى وإن تباعدت فى مسافاتها، فإنها تبقى على صلة متينة بالواقع الحضارى فى استقراره وكليته، هذا الواقع الواضح فى أغلب معالمه، المحدد فى أكثر عناصره، الذى يوفر قدرا لا بأس به من التوافق والترابط الدلالى بين الخاصة والعامة، بين الباث والمستقبل، ويسمح بوصول الدلالة مكتملة دون اعوجاج، ويحقق الغاية الاجتماعية الأخلاقية للشعر، إذا كان الأمر كذلك فى القديم، فإن الهوة الشاسعة فى الإطار المرجعى الحديث بين طرفى عملية الإبداع تجعل القراءة عملا شاقا، ممارسة صعبة من الدرجة الأولى.

فالحداثة تفجير لقاعدة الثبات، تحطيم للسائد، قلب لنظام الأشياء خرق للمسار الثقافى ـ الاجتماعى. وبذلك فهى بعد عن الإطار المرجعى العام، تجاوز لحدوده، وتثوير جذرى له، على نحو إشكالى يطرح الأسئلة الجوهرية، دون إيجاد أجوبة نهائية، ورجوعا إلى الحداثة بما هى انفجار معرفى، حركة لا نهائية من السؤال والبحث والتجديد، رغبة محمومة فى التعلق بالحلمى والأسطورى، والإقامة فى أعماق بنية الذات والعالم، يصبح الإطار المرجعى للشعر الحديث مجالا كثيفا من الرؤى الضبابية والتجارب المتداخلة ومضمارا مركزا من المعارف المتنوعة المنصهرة فى بؤرة الدلالة الملتبسة الهاربة المتشكلة عبر كل قراءة جديدة. وبمغالاتها فى الرفض، وغوايتها بالتجديد المطلق تشكل إطارها المتنائى الذى يكاد يصبح نقيضا للإطار الواقعى والمرجعى الثابت العام. ومن ثم يتسع الانقطاع الدلالى بين الشاعر والقارئ وتتباين المواقف الشعورية فى واقع حضارى معقد، لا تبين فيه المفاهيم ولا تتحدد فيه الهوية، ولا يفصح فيه إلا عن غموض شامل.

يبدو أن البعد الاجتماعى (القراءة) للأدب، كان من البداهة بحيث لم ينل حظه الكافى من الدرس فى مختلف جوانبه، وهو إن لم تغفله الدراسات الأدبية، فقد انشغلت عنه بمعالجة الغاية الاجتماعية للشعر، وعناصر خارجية لا تتصل بصلب عملية القراءة فى ذاتها، إلا أن تقدم البحوث الحديثة وتطور علم اجتماع الأدب (Sociologie de la littérature) قد أفادا كثيرا فى دراسة هذا الجانب، وفضلا عن هذا، فقد انصرف علماء النفس إلى دراسة مسألة القراءة، وكل ما من شأنه إضاءة السبيل نحو فهم النص.

فأنجزت دراسات تجريبية لعناصر مهمة فى النص الأدبى، كانت مهملة من قبل، نذكر منها ما قام به فيرنر وكابلان (Werner. Kaplan) فى بداية الستينيات، فى دراسة حول القيمة الفراسية للكلمات تبعا للقوالب الصوتية الماثلة فيها، أو الأشكال البصرية التى توحى بها .كما قام عبد السلام الشيخ بتحليل العوامل النفسية التى تؤثر فى أحكامنا الجمالية على إيقاعات الشعر المختلفة (٧). مثلما كان كتاب ـ رودلف أرنهايم (R. Arnheim) فى سنة ١٩٥٤ ؛ الفن والإدراك البصرى: دراسة فى سيكولوجية العين المبدعة مفيدا جدا فى بيان كيفية تذوقنا للأعمال الفنية خاصة الرسم والتصوير. وذلك رجوعا إلى إنجازات علم النفس الحديث فى الإدراك البصرى فالإدراك البصرى فعل إيجابى إذ لا ينتهى تحديد الدلالة عند رؤية الصورة، بل تتضافر عناصر أخرى تعرف بـ «العوامل التنظيمية» أو «الجدلية» التى تحدث تفاعلاً مستمراً بين جهازنا الإدراكى وموضوعات الإدراك المحيطة بنا، وهكذا تساهم العين بقدر نسبى فى تشكيل ما تستقبله من الدلالة.

فى ضوء هذا يمكن النظر إلى نظام البنية الشعرية البسيطة قديما، وما تستطيع أن تثيره فى الجهاز البصرى لدى المتلقى من انطباعات نفسية منظمة، تعين على صياغة الدلالة ووضوحها، بخلاف بناء القصيدة الحديثة القائم على التداخل المعقد، الذى يشبه الفوضى، ويساهم فى تشويش نفسية القارئ، وتحميل الجهاز البصرى حملا ثقيلا، يدفعه إلى الدخول فى متاهة كتابية ـ دلالية مجهولة الحدود مشبعة بالغموض. ويجدر بنا فى هذا المضمار الإشارة إلى جهود ناقد كبير، وضع نفسه فيلسوفا للمعرفة وعالما فى الرموز «دلاليا» لكنه ظل فى كل كتبه عالما نفسانيا موسوعيا، هو إيفور أرمستروغ ريتشاردز (I. A. Richards) الذى كرس إنتاجه النقدى، وخاصة فى كتابه «معنى المعنى» ـ (The meaning of meaning) للكشف عن كيفية بلوغ التجارب الأدبية إلى المتلقى، والطريقة التى تجعلها تتم على أفضل وجه ممكن.

فى رحلة النقد الأدبى انصرف النقاد مرة إلى دراسة النص الأدبى وسياقاته الاجتماعية (نظرية المحاكاة الرومانسية،

الماركسية البنيوية) وانصرفوا مرة أخرى إلى الاحتفال بمعالجة القارئ لهذا النص، ومن جماليات الإبداع إلى جماليات التلقى، أو من مرحلة «قراءة النشأة» إلى مرحلة «قراءة التقبل» على حد تسمية حسين الواد [8] تظل الأعمال الخاصة بالقارئ والقراءة قليلة وتكاد تنعدم فى النقد العربى الحديث الذى انشغل كثيرا بالنص وصاحبه، وأهمل الطرف الآخر، الذى تظل بغيابه العملية الأدبية ناقصة، ويبقى دونه النص موجودا «بالقوة» لا «بالفعل».

ازدهرت فى ظل العلوم الحديثة نظرية التخاطب (الباث، الخطاب، المتقبل)، التى أفادت النقد الأدبى، فى معالجة خصوصية الخطاب الأدبى، بما هو نص مفتوح يستدعى التأويل المتعدد، مثلما تطور مفهوم القراءة الذى غدا بمثابة قراءة الفلاسفة للوجود، التى تتأسس على معرفة معقدة وخبرة ممتازة، مما دفع الباحثين إلى «تشريح» عملية القراءة عبر أسئلة أساسية، ما نموذج القارئ الممتاز؟ هل يلتقى القارئ بذاته فى النص أم بذات أخرى؟ هل يقرأ بحرية أم هو يقتفى خطى قارئ ضمنى فى النص؟ وما القاسم المشترك بين القراء الكثيرين لحظة القراءة؟ وأسلمت هذه الأسئلة الباحثين بالضرورة إلى طرح تساؤلات أخرى مهمة حول الكتابة وعلاقتها بالقراءة والانتهاء إلى أنهما وجهان لفعل إبداعى واحدا ولعل أبرز ما وصلت إليه دراسات الأساتذة المتخصصين فى هذا المضمار، هى إنجازات «مدرسة كونستانس (Kanstanz School) فى ألمانيا، وذلك بنظرية «جمالية التقبل» التى تعرف بأشهر ممثليها - هانز روبير ياوس - (H. R. Jaus) والتى تعتمد على مفهوم «أفق الانتظار»، الذى يتمثل فى الاستعداد الثقافى والفنى للقارئ لحظة القراءة وللأديب لحظة الكتابة، وتكمن الخاصية الأدبية للأعمال الأدبية فى عدم إرضائها لأفق الانتظار وإحداث الخيبة الدائمة فى توقعات القراء[9]، أما نظرية «التأثير والاتصال» [10] التى يتزعمها - ولفجانج إيزر - فهى الخطوة الأكثر تقدما على درب نقد جماليات التلقى.

تعود الأصول الفلسفية لهذه النظرية إلى نظرية «النسبية» وإلى «الفلسفة الظواهرية»: «الفينومينولوجيا» التى كانت رد فعل على الفلسفة العقلية «الكلاسيكية» التى تقول بنسبية الحقيقة، والعلاقة الجدلية بين الفكر الإنسانى والعالم، ورفض أى منهج يفترض مسبقا تكريس الثبات وتعطيل الحركة ذات الاتجاهات المتعددة، وعلى هذا النحو لا توجد حقيقة العمل الأدبى، إلا حين يتواصل القارئ مع النص. ولا يتحقق مفهوم النص إلا من خلال القارئ، الذى يعيد تشكيله من جديد، وهو على وعى بأنه واقع خيالى جمالى، ومنه تصبح القراءة معالجة لتشكيل متحول من واقع عادى إلى واقع فنى، وحركة متعددة الطبقات: واقع الحياة، واقع النص واقع القارئ وواقع جديد ينتج عن التحام القارئ بالنص. لا يتكون المعنى فى النص من فكرة محددة، بل يمثل عملية مستمرة تواكب تجربة القراءة المتطورة مع تطور النص. هذه العملية النسبية لا تجسد سوى وجه من أوجه التفسير الجمعى للنص لأن المعنى ليس حقيقة نهائية، وإنما يرتبط بمشكلة توضع فى محاور مختلفة و تحتاج إلى تفسير لا إلى تحديد، ولكى يصل القارئ إلى مرحلة التفسير يجب عليه القيام بعمليتى: صياغة المعنى المكون فى إطار، وتحويل هذا المعنى إلى دلالة بترجمته إلى معرفة (أفكار)، وبذلك يقترب من العملية الجمالية بما هى محاولة لأسر ما له خصائص تلح على النظر فيها، ولا تكشف عن نفسها، وهكذا من خلال تفاعل جمالية الكتابة مع جمالية القراءة، يتحقق العمل الأدبى، الذى لا يمثل النص سوى أحد تجلياته، وتتكون بنية القراءة الموازية لبنية النص.

لا يوجد فى الواقع قارئ ممتاز - كما يرى إيزر - وإنما هو قارئ ضمنى يظهر زمن القراءة ويمتلك إمكانات خيالية مثل النص، تمكنه من الحركة داخل بنية الكتابة والبحث عن مرتكزاتها، والفراغات الجدلية التى يجب ملؤها. إنه قارئ غير نمطى يلتحم مع النص فى خصوصيته دون الالتفات إلى بديل واقعى له أو بناء خارجى عنه، ويعانى القراءة إدراكا وإنتاجا للنص.

تبدأ عملية القراءة برصد العناصر البنائية (الألفاظ، الجمل) ثم ربطها ضمن علاقات جدلية، تحيل دوما إلى ما هو خارجها وبعدها، وكذلك تستمر القراءة كاشفة عن الدلالات فى عمليتى التفكيك والتركيب، التى تستعين بالخيال والتوقعات المحتملة المتولدة عبر خطوات القراءة ولا

تعنى استمرارية القراءة انسياب المعنى إذ إن الوقفة ضرورية من حين إلى آخر، للنظر فى التركيبات الأسلوبية المعقدة، التى يستدعى فهمها جهدا مركزا لقارئ متمرس لملء الفراغات الدلالية مع البحث عن المعانى المضمرة. تتحول القراءة مع كل تغيير فى «وجهات النظر» (Points of view) أو فى الخيارات الأساسية فى النص التى ينطلق منها القارئ فى فهمه وتفسيره وتتحقق على مستويات أو طبقات هى وجه آخر لمستويات البنية وطبقات الواقع، وتلتقى جميعها فى وحدة النص وكلية الدلالة.

هذه بعض الملامح الأساسية لنظرية إيزر، التى لا تبدو قيمتها فى جدتها كل الجدة بل فى ارتكازها على أسس فلسفية وتفصيلات تجريبية، واستفادتها من نظريات أخرى وتجاوزها لها. وهى - فى مجمل القول - تقر بأن النص بناء له دلالته (البنيوية) ونظام رمزى (السيميولوجيا) يبدأ بالتفاعل مع الواقع (الواقعية الاجتماعية) الذى يتشكل على نحو خيالى. ويتحقق من خلال واقع نفسى للقارئ والكاتب (الاتجاه النفسانى)، وتلغى ثنائية القارئ والنص التقليدية. لتؤسس فعلا إبداعيا واحدا متعدد المعانى (Polysemie)(١١).

يفرز كل واقع حضارى نموذجه الثقافى - الاجتماعى، كما أن كل نص أدبى ينتج نموذج قراءته. وإذا علمنا بأن انقلابا جذريا قد أصاب بنية العالم القديم بحيث انقلبت معه جميع المفاهيم الجمالية والشعرية وجب علينا إعادة النظر فى مفهوم القراءة ونموذجها التقليدى.

كان نموذج القراءة القديمة واضحا لدى المتلقى، يتبناه من قبل أن يدخل فى مواجهة النص، أو - على الأصح - يتمثله تلقائيا لأنه جزء من تكوينه الفكرى والشعورى، وهو يقارب نموذج الكتابة حتى يكاد يتوحد معه فى لغة مشتركة. وتتم القراءة بفك الشفرات وفقا للمعارف الجمالية والبلاغية المتوفرة لدى القارئ، والمألوفة لديه منذ زمن بعيد، التى غدت مثالا عاما يراعيه الشاعر بدقة فى تحقيقه لمقتضى الحال، ومن هنا، تكاد تنحصر هذه القراءة فى عملية استقبال سلبى، وعلى مسار واحد من النص إلى القارئ.

لكن بمجيء الحداثة وتحول الواقع الحضارى، من حيز «المقولة» الثابتة، الواحدة إلى حيز «القول» المتحول المتعدد، وتشكل بنية الشعر بما هى بنية للعالم من شبكة علاقات بنيوية تتمازج عضويا، وتتواصل باطنيا فى مناخ إيقاعى معقد تغدو معه الدلالة احتمالية، مشروطة بالسياق اللامحدد المكثف إلى درجة الانفجار، وفى إطار هذا التحول ظهر مفهوم مغاير للقراءة القديمة يستفيد فى وجوده من إنجازات علوم كثيرة ومن خبرات الحداثة الواسعة.

لم يعد النص تصريحا نهائيا، معنى كاملا، خطابا منطقيا بحدوده المرسومة من خارج النص، وبعيدا عن فاعلية الإبداع الحقيقى، وإنما غدا بنية رمزية لا تفصح عن مخزونها الثرى، إلا فى عمق السياق النصى، الذى يقوم على طبقات عدة متداخلة، غائرة فى ظلمات التجربة الشاملة، إنه سياق ذاتى يحقق هويته فى إنشائيته الجديدة أكثر من تحققه فى مرجعيته المنهارة، ولذلك يكون النص دلالة سياقية تتبدى فى صورة متشظية، تشع فى كل جانب من جوانب النص وما تخفيه يقدر بأضعاف ما تبديه. ومن هنا فالقراءة الحديثة معاناة حقة لأنها سعى دائب وراء حداثة هاربة ودلالة متحولة وفق حركة جدلية داخلية، لا نقوى على حصارها بدقة وضبطها بيسر، إنها عملية كشف مضيئة لمتاهة النص، المفتوحة على احتمالات كثيرة، تزداد إشكالا بإصرار الحداثة على إهدار أكثر القرائن التوضيحية وخرق مجمل القوانين البلاغية القديمة، ومحاولة لاهثة لإقامة بلاغة جديدة معيارها التغير المفاجئ الذى تخيب معه كل توقعات القارئ.

خرج النص من المكان «الأوقليدى» إلى التزامن «الذرى»، وأمست الدلالة فضاء قابلا للبحث والاكتشاف الذى تتعدد مستوياته بتعدد القراءات، ومستوى كل قارئ. هذا الفضاء المشبع بالسرية والغموض تحت ألوان من الرمز الغريب والصورة المركبة والإيقاع المعقد الذى يموضع القارئ فى موقف المطاردة المستمرة لمعنى يأتى ولا يأتى، يحضر ويغيب، عبر التفكيك والتركيب، الاستبطان والتحليل، والإقامة فى باطن التجربة والخوض فى قراءة هندسية مرجعية واستكشافية فى آن.

الشعر نشاط ثقافى وجمالى نوعى يستلزم قارئا نوعيا، يتوفر على قدر ضرورى من الاستعداد الجمالى والثقافى الذى يمكنه من ولوج عالم النص. وكما أن المتلقى لأى علم ينبغى له الارتكاز على قاعدة أولية من المعلومات الخاصة بذلك العلم، قبل الشروع فى عملية التلقى، فإنه يجدر بأى قارئ للشعر الإلمام بفن الشعر وامتلاك ذائقة جمالية متطورة، لأن القصيدة هى نتاج تجربة عميقة ومعاناة أليمة واسعة وإبداع ممتاز، ولا يمكنها أن تنقاد بيسر إلى قارئ ضحل الثقافة، سقيم الذوق، لا يقدر الشعر حق قدره!

ويتضاعف شرط القراءة مع الحداثة ليصبح مهمة صعبة؛ فالنص مضمار معرفى معقد، وأفق جمالى مفتوح على عدد لانهائى من الأشكال الجديدة، التى تتفق جميعها فى تأليف بنية الغرابة. لذلك ينبغى للقارئ الحديث أن يتكئ على جدار صلب من الثقافة العامة والمتخصصة. وأن يمتلك ذائقة جمالية مدربة، تمكنه من الدخول فى عملية القراءة، واقتناص الدلالة العصية، وبغير ذلك، فإن القارئ كما يرى حازم القرطاجنى «بعد أن تغيب عنه أسرار الكلام وبدائعه، تجده يصرف النقص إلى الشعر بدعوى أنه مبهم، والنقص فى الحقيقة راجع إليه وموجود فيه»(١٢)، ليست القراءة تأملا ميتافيزيقيا أو هى نتاج الإلهام، وإنما هى ترتبط بنموذج ثقافى جمالى متكامل، وإذا كان نموذج الحداثة على النحو الذى رأيناه فى الفصول السابقة، فإن فهم هذا الشعر يغدو مستحيلا بالنسبة إلى قارئ يصدر فى قراءته عن نموذج ثقافى وجمالى يرتد إلى عالم القرون الوسطى(١٣).

ليست القراءة ـ الكتابة بريئة من الشرط الحضارى الذى أنتجها، وإذا ثبت لدينا أن هناك تباينا، قد يصل إلى حد التناقض، بين نموذج الكتابة لدى النخبة الشعرية ونموذج القراءة عند عامة الناس، لاختلال بنية الواقع الحضارى وانطوائه على مفارقات حادة، تتزامن فيها الثقافة المتخصصة مع الثقافة العامة، ويختلط فيها الإبداع مع التقليد العقيم، إذا ثبت هذا كله، فإنه يتبين لنا مدى البعد الكائن بين القارئ والشاعر، بين النص والواقع. وكيف أن الحداثة فى رفضها السائد العام، قد أحدثت انفصاما جوهريا مع الجذور، وولدت مشكلة عويصة للقارئ تدعى «الغموض».

يرى ريتشاردز أن الغموض فى الشعر قد يعود إما إلى عجز القارئ عن استيعاب الدلالة أو عجز الشاعر عن التوصيل، الذى يؤدى إلى الإبهام(١٤). فكلاهما ـ إذن ـ يتسبب فى وجود ظاهرة الغموض، ويشكل ما يسمى بـ «الجانب الذاتى» فى مقابل «الجانب الموضوعى» الخاص بطبيعة الشعر فى حد ذاته.

وإذا سلمنا بأن ثمانين فى المائة من الشعب العربى يعانى من مشكلة الأمية وأن غالبية ما يسمونهم بالمثقفين من حاملى الشهادات هم أصحاب ثقافة استهلاكية سائدة، ذات طابع تقليدى مسطح، فهمنا لماذا يجد النص الشعرى الحديث نفسه ذاتا غريبة وسط ركام من حضارة الورق، الذى يتضخم على نسق تكرارى عقيم، ولماذا يشتكى قراء الشعر من غموض هذا النص وإبهامه.

لكن هذا السبب لا يكفى لإلقاء مشكلة النص على عاتق القارئ وحده، لاسيما إذا أعلنت النخبة نفسها عجزها عن الفهم والتذوق، يقول محمود درويش:

«لقد اتسعت تجريبية هذا الشعر بشكل فضفاض، حتى سادت ظاهرة ماليس شعرا على الشعر، واستوت الطفيليات على الجوهر لتعطى الظاهرة الشعرية الحديثة سمات اللعب والركاكة والغموض»(١٥).

وعندئذ لا يحق للشاعر أن يزعم بأنه يريد أن يبدع قارئا جديدا مثلما يقول أدونيس الذى يرى أن الشاعر الثورى الحقيقى ليس له جمهور، وإنما له قراء(١٦) يشكلون فئة البرجوازية الصغيرة، التى تمارس فعل الحداثة الانقلابى على الحياة السائدة وتصنع التاريخ، إلا أن أدونيس يستطرد فى موضع آخر إلى أن هذه الفئة المكونة فى طليعتها من المعلمين والمثقفين والطلاب لم تتجسد بعد فى مؤسسات كما أنها لا تقرأ ولا تكتب، ومن ثم فهى بعيدة عن آثار الفن الحق؛ لأن «الفن يثقف المثقف لكنه لا يستطيع أن يثقف الأمى»(١٧).

إذن، كيف يتسنى لهذا الشعر ـ فى رأى أدونيس ـ أن يصنع عالما مغايرا وإنسانا جديدا؟ وهو لا يصل إلى الآخر،

ويرضى بالقطيعة على أنها نتاج الثورة الكلية وأمية الجمهور. ليس هذا الطرح الأدونيسي لمعادلة الشعر والثورة، الشاعر والقارئ، سوى نزعة مثالية تعمل على تكريس «نظرية النخبة» التي فقدت ثقتها في الجمهور، وتعلقت بطيف الأسطورة، وإذا كان الكاتب الابتذالي - كما عرفه لينين - هو الذي يفترض قارئا لا يفكر أو غير قادر على التفكير، فماذا يكون الأمر مع أدونيس الذي يلغي حضور القارئ العربي تماما؟ لأميته مرة، ولتكوينه الثقافي القديم مرة ثانية، ولشغفه الإبداعي مرة ثالثة. إن الابتذال قد يأتي من التبسيط المفرط لمعرفة جاهزة، مراعاة لضعف الجمهور، لكن الابتذال قد يأتي - وهذا ما حدث فعلا - من مخادعة هذا الجمهور باصطناع التعقيد والغموض الشديد.

لاشك أن القارئ العربي يغالي في شكواه من الغموض لأسباب عدة جعلته عاجزا أو متعثرا في قراءته النص الشعري الحديث، لكن هذه المغالاة نفسها نجدها لدى النخبة الشعرية الحديثة، التي تدعي على لسان أدونيس - مثلا - بالقول: «أنا لم أقرأ قصيدة غامضة في الشعر العربي الحديث كله»[١٨]. «إن وجود قارئ واحد يفهم قصيدة ما كاف لإزالة صفة الغموض عنها»[١٩]. ولدى خالدة سعيد التي تبدو أحيانا في كتابها (البحث عن الجذور) أشد تطرفا من أدونيس نفسه، فهي حين تدرس قصائده لا تجد ما تلومه عليه سوى «الوضوح»، وترجع كل أسباب غموض النص إلى جهل القارئ، دون الإشارة إلى واجب الشاعر إزاء المتلقي، تقول:

> «إنه ابتعد عن الغموض، لكن هذا الابتعاد جاء متطرفا حتى إن القصيدة (البعث والرماد) جاءت شديدة الوضوح، وهذا لا يستحسن أبدا..، أما إذا كان عامة القراء لا يفهمون هذه اللغة الخاطفة فهم المقصرون. لأنهم لا يعرفون تاريخ بلادهم ولا أدبها القديم، ولم يتثقفوا ثقافة مؤهلة لفهم الشعر»[٢٠].

إنها تحكم في ثقة كلية - دون استقراء علمي واجتماعي كاف - على هذا القارئ «البائس» وتصفه بالجهل والكسل، وهي في دعوتها إلى تجاوز الشاعر للمتلقي، وانتقاله من الواصف إلى الكاشف. تحمل دعوة ضمنية مؤداها الهروب من التهريج في بلاط الملك إلى التهريج في (برج عاجي).

يقدم أدونيس وصفا جيدا للثقافة العربية المعاصرة في كتابه (الثابت والمتحول)[٢١]، محددا ملامحها بالإيديولوجية، الاستهلاكية، السفلية. وهي التي تشكل نموذج القراءة لدى جمهور الشعر الذي يظل متخلفا، بل متناقضا أحيانا مع نموذج الكتابة. وإذا تأسس النموذج الحديث للقراءة على جهاز مفهومي إيديولوجي، ومعرفة فنية مسطحة، ووعي جمالي سلفي، فإنه لا ريب ينتهي إلى العجز عن التواصل مع النص - في تركيبته المعرفية والجمالية الجديدة - هذا العجز الذي يتحول إلى موقف لإلغاء «الآخر» تحت ذريعة «الغموض». يصح الوصف الأدونيسي إلى حد كبير، غير أنه يظل مبتورا في معالجته ظاهرة الغموض من زاوية واحدة، يلقي منها كل أعباء الحداثة على القارئ، دون الالتفات لحظة واحدة إلى الشاعر، ألا تنطوي الكتابة الشعرية، مثل الحداثة العربية، على خلل عميق يسكن أعماقها، ومن ثم راح جزء كبير منها يخوض في المتاهة المعرفية - التاريخية، هذه المتاهة التي تفضي إلى هاوية المجهول، وعلى حد قول الناقد نبيل سليمان:

> «ثمة الكثير مما يغري بالجذرية، ويزوق الأحلام ويدغدغ النزعة المازوخية، وكذلك يبرئ الذات. ثمة الكثير مما يريح الصدر من هم الحاضر عبر الإحالة المطلقة على المستقبل، وربما كان في هذا - ضمن الوضع النفسي المأزوم السائد، وضمن حالة الإحباط الواسعة - أحد الأسرار الهامة لانتشار الظاهرة الأدونيسية»[٢٢].

هل ينبغي أن يظل الجدال قائما على أشده بين سائل يقول: «لم تقول مالا يفهم؟» ومجيب يرد «لم لا تفهم ما يقال؟» ويدور في فلك «الاتهام» الذي يفضي إلى القطيعة: بدل أن توضع المسألة في سياقها الحقيقي، وتدرس على محك التجربة الفنية الخاصة (النص)، والتجربة الثقافية - الاجتماعية (العالم)، وعندئذ تتكشف العناصر الأساسية التي تؤلف الظاهرة، في إيجابيتها وسلبيتها، وتعالج بأنجع السبل الممكنة، وذلك بالتعاون بين طرفي العملية الإبداعية، الشاعر والقارئ قصد إيجاد معادلة صحيحة للنص الشعري.

واعتـمـادا على مـا سبق، يمكن الوقـوف عند حل «احـتـمـالى وضـرورى» يتـوزع على المبـدع والمتلقى مـعـا؛ كلاهما يتحرك نحو الآخر ضمن طبيعته الخاصة، ويجتهد فى تصـحيح نموذجـه الإبداعى «القـراءة ـ الكـتـابة»، وذلك استنادا إلى وعى عـمـيق ومعرفة كلية بفن الشـعـر، وبظاهرة الحداثة، وبالواقع الحضارى كله.

الهوامش

(١) راجع مصطلح «التخييل» فى كتابى:
ـ **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، ألفت الروبى، دار التنوير، ط ١، بيروت ١٩٨٣، ص ١٩٣.
ـ **الصورة الفنية فى التراث النقدى والبلاغى عند العرب**، جابر عصفور، دار التنوير، بيروت ١٩٨٢ ص ٦٥.

(٢) **نظرية الشعر عند الفلاسفة المسلمين**، دار التنوير، بيروت، ص ١١٣.

(٣) المرجع نفسه ص، ١١٥.

(٤) نفسه ص، ١١٨.

(٥) أبو هلال العسكرى **الصناعتين**: ، ت. محمد أبو الفضل إبراهيم وعلى محمد البجاوى، ط ١، دار إحياء الكتب العربية، مطبعة الحلبى، القاهرة ١٩٥٢، ص ٥٣.

(٦) يرجع إلى مجلة **دراسات عربية** «الهوية والغيرية فى المقال الفلسفى العربى» على حرب، ع٤، س، ١٨، بيروت ١٩٨٢، ص٧٥.

(٧) **الإيقاع الشخصى والإيقاع فى الشعر المفضل**: رسالة ماجستير، كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٧١.

(٨) مجلة **فصول** «من قراءة النشأة إلى قراءة التقبل»، حسين الواد ع ١، م٥، القاهرة ١٩٨٤، ص، ١٠٩.

(٩) انظر: H.R. Jaus. **Pour une esthétique de La réception.** Ed Gallimard, Paris. 1978.

(١٠) انظر: Wirkungsund Communikation theorie.
وضع إيزر هذه النظرية فى كتابيه **القارئ الضمنى**. (The implied Reader) و فعل القراءة (The act of Reading).

(١١) راجع مجلة **فصول**. «نظرية التأثير والاتصال» نبيلة إبراهيم ع، ١، م ٥، القاهرة ١٩٨٤، ص ١٠.

(١٢) يرجع إلى **منهاج البلغاء** تحقيق محمد الحبيب بن خوجة، دار الغرب الإسلامى، ط ٢، بيروت ١٩٨١، ص١٢٤، ١٢٥.

(١٣) يرى روزنتال فى كتابه **شعراء المدرسة الحديثة** (ص ١٤) أن الغموض الفنى الصعب على الفهم لا يعود إلى القصيدة وإنما إلى الزاوية التى ينظر منها إليها.

(١٤) يرجع إلى **مبادئ النقد الأدبى**.أ. ريتشاردز، ت: محمد مصطفى بدوى، مطبعة الأنجلو المصرية القاهرة، ١٩٦٣ ص ٢٧٠.

(١٥) جهاد فاضل **قضايا الشعر الحديث** دار الشروق. ط ١، بيروت ١٩٨٤، ص ٢٨.

(١٦) أدونيس **زمن الشعر**، دار العودة. ط٣ بيروت، ١٩٧٩، ص ١٥٤.

(١٧) المرجع نفسه ص. ١٦٣.

(١٨) مجلة **الموقف الأدبى**، «ندوة ظاهرة الغموض فى الشعر العربى الحديث»، ص ١٩١، ع ٥٧، ٥٨ ـ دمشق ١٩٧٦.

(١٩) المرجع نفسه، ص ١٩١.

(٢٠) خالدة سعيد، **البحث عن الجذور**، بيروت ١٩٦٠، ص ١٠٩.

(٢١) أدونيس : **الثابت والمتحول**، ج ٣، **صدمة الحداثة**، دار العودة ط. ٢ بيروت ١٩٧٩، ص ٢١٥، ٢٢٥ وكذلك فى كتاب **فاتحة لنهايات القرن**، دار العودة، بيروت ١٩٨٠، ص ١٩٤.

(٢٢) نبيل سليمان **مساهمة فى نقد النقد الأدبى**، دار الطليعة، ط ١، بيروت ١٩٨٣، ص ٢١.



في لا جدوى الشعر

بول شاؤول*

لا جدوى الكتابة

هل يمكن أن تقول شيئاً في الكتابة. أقصد في الشعر؟ وماذا يمكن أن تقول؟ وهل إذا قلت شيئاً يعني أنك كتبت؟ وهل إذا كتبت يعني أنك قلت شيئاً! جوهر الكتابة، هل هو في أن تقـول شـيـئـاً، أم أنه في قـول لا شيء، أو في قـول اللاشيء؟

مجرد التركيز على اللاشيء، يفيد معنى الشك، أو على الأقل يفيد معنى الخداع.

معنى الخداع يتصل بالمثلث التقليدي: الشاعر، الكتابة، الآخر. والعلاقة بينهم، مجرد خداع، وفي «أجمل» الأحوال مجرد وهم. من هذا الوهم يطلع وحش أوديبي يحدد مسافة القتل (أي الثأر) بين أطراف المثلث. الشاعر يكتب ويمسخ كـتـابـتـه، الكتابة، ممسوخة تغادر بيت الأب إلى مصيرها الغامض، لتبحث عنه وتقتله، الآخر (التلقي، الجمهور)، ينتفي بين العلاقتين، يلغى في مسافة الوهم القاتل. إنها ظاهرة الثأر المتعمد أحياناً، والغريزي أحياناً أخرى.

في هذا المناخ التكويني الملغى أو المغتال باستمرار، ينتفي الشيء ونقيضه، يلمع اللاشيء. والمسألة أكثر من سوء تفاهم، وأكثر من علاقة عبثية. سوء التفاهم ينطلق من أن أحد الأطراف يقول شيئاً لا يصل إلى الآخر، أو أن الآخر يقول شيئاً لا يصل إلى أحد الأطراف. والعبث أن ترد على ما هو موجود، بشيء يفترض أنه موجود في الذات، أو في الآخر، أو حتى في الموت. والانتصار في النهاية للمعنى، أو اللامعنى الذي يكتسب معنى آخر.

هل هي لحظة التكوين الأبدية، المسفوكة بحاضرها الأبدي؟ هل هذا ما يقصده البعض من أن الشاعر يموت (يقتل) بعد كل قصيدة.. وأن القصيدة تستقل بميتتها

*شاعر وناقد لبناني .

الموصولة بعد كتابتها، (فتغادر الشاعر)، وأن الآخر (المتلقى) يبحث عبثاً عن هوية القاتل والقتيل (الشاعر والقصيدة)، من دون أن يكون شاهداً أو وارثاً.

إذن، ما معنى أن تكتب شعراً؟ معنى الكتابة فى لا معناها؟ كل شيء «يقول» حولك. الأنبياء. الرسل. الفلاسفة. الموتى. الأحياء. الأدباء. الثورات. التاريخ. كل لحظة تتراكم على لحظة، فعلى لحظة، فعليك. تصبح أنت ركاماً من لحظات لا تعرف متى جاءت، ولا كيف جاءت، ولا لماذا جاءت. تكتب كى تنفض ركام هذه اللحظات عن جلدك، وثيابك، وأشيائك، كى تنفض ما يقال حولك. وما يقوله الأنبياء والرسل والفلاسفة، والموتى، والأحياء، والأدباء، واللحظات، والتاريخ. معنى النفض أن نفصل اللحظات عن معناها، عن تاريخها، أن تنفصل أنت عنها، بكل ما يعنى هذا الانفصال من توحش و وحشية وسكونية وثبات. أن تنفصل أنت عنها، يعنى أن تبقى حيث أنت. من دون أن تحدد مكانك، ولا زمانك. من دون أن تحدد جسدك، ولا كلماتك. أن تنفصل يعنى أن لا تتقدم، ولا تتأخر، ولا تدور، ولا تتحرك. لا تذهب إلى مكان . ولا تأتى من مكان . أن تبقى فى العدم الغامض الذى لا يريد، ولا يقول، ولا يسعى، ولا يبحث، ولا يكون . العدم الكائن فى عدمه .

الدين فى منطلقاته، أو بالأحرى فى جانب من منطلقاته، عدمى . ينفى الراهن الدنيوى: هذه الحياة فانية وباطله، ينفى «الثبات»، يؤكد باطل العالم ولا جدواه. لكنه عدم يبحث عن معنى فى العالم الآخر . من لامعنى الوجود إلى معنى اللاوجود. من وهم الحاسة إلى حقيقة التلاشى. شئ من التناقض بين الموت والحياة، بين السر الكامن والجوهر المعلن. إنه يكمل العدم إلى سواه، إلى صيرورة الأبدية.

الماركسية فى منطلقاتها، أو بالأحرى فى جانب من منطلقاتها، عدمية، تنفى الراهن السائد، تنفى «الثبات»، تؤكد بطلان العلاقات القائمة، تعدمها. كونها عدمية تبحث عن معنى فى العالم الإنسانى، العالم الأفضل، الإنسان الجديد، جدلية العدم والقيامة، جدلية التناقض الذى يسعى إلى تدمير ذاته، العدم المستمر للوصول إلى الصيرورة الأبدية: عالم اللاتناقضات. الأساطير الدينية وغير الدينية تبدأ من العدم لتصل إلى الحياة. دائماً كانت تعدم الموجود لتصل إلى الآخر، الآخر المتعدد هنا، الموحد هناك. هذا الآخر هو آخر ما يصل إليه العدم ... آخر ما يصل إليه الموتى . دائما كانت الحلقة فى اثنتين، العدم فالحياة، أو العدم فالحياة فى العدم: أى الآخر المعدوم فى عدمين . إنها فلسفات التفاؤل، مبنية على ركام العدم، لكن إلى شمس أخرى، تموزية، أدونيسية، سماوية، أى قدرية فى النهاية. القدرية تراجيديتها أنها عدمية. تمحو كائناً لينتصر كائن آخر أكبر. ماذا يقول إنسان قدرى محكوم، مجرد من مسافته المقبلة ومسافته السالفة، مجرد من كلامه. من سلطته، من ضعفه، من موته. لا شئ. يقول العدم لأن العدم يقول أيضاً. القدرية أصفى جواهر العدم. حتى الحرية فى كل زمن وفى كل مكان، وفى كل شروطها وأحلامها وجنونها، محكومة بقدرية ما. بلا حرية ما . لهذا، الحرية، نفسها، فى الكتب وفى الأفكار وفى الأجساد وفى الغرائز، من قدريتها أنها عدمية أيضاً. لهذا، ربما يقول البعض إن الحرية غير كائنة، وإنما تأتى ومجيئها كمجئ «جودو»، يبقى فى لغو الكلام. فى لغو الإنشاء. ما معنى أن تكون «حراً»، فى نظام قدرى كامل فيك. حولك ومنك أيضاً . الحرية كالقدرية (وهى منها) أصفى جواهر العدم. على هذا الأساس ربما اعتبر الفوضويون، قدامى وجدداً، أن التدمير والتخريب والإلغاء وحتى القتل، أجمل لحظات الحرية. أى أن الحرية أن تبدأ بإلغاء الكائن ذى المرجعية، ذى الوجود، وذى البنية. أو ليست هذه أيضاً من أصفى جواهر العدم. لكن الفوضويين، قدامى وجدداً، فى كونهم أخذوا بجاهز فكرى، أو عاطفى أو فلسفى أو حضارى، ينفذون بحريتهم قدرية ما هى من جواهر العدم أيضاً . على أنهم فى فوضاهم يرمون أحياناً كثيرة أحلامهم على ركام ما يحطمون، ليقعوا فى الكلام الآخر، غير الفوضوى، أو بالأحرى ليقعوا فى الآخر. ومن عدمية إلى أخرى: الآخر «غير الموجود». الحركة المنفية. المسافة المحروقة . من اللاتواصل الفوضوى إلى احتمال التواصل مصالحة إنشائية، كلامية. أى عدمية تتبرج بموتها .

السورياليون بين عدمين

السورياليون، (من فوضويين ومتصالحين لاحقا)، داروا حول عدمية ما وحول لا مصالحة ما، رفضا وفكاهة سوداء وإنكارا وتخريباً، ثم راحوا يبحثون عن قبول. مسّوا أحياناً الصلب والعميق والمتناهى من غيوب وحضارة ومصطلحات قائمة وقوانين وأخلاق، ثم تعبوا، وخافوا، كالأطفال، وبعدما اغتالوا كل آبائهم الظاهرين والمستترين، على الأرض وما بعدها، راحوا يبحثون عن أب. كحكاية الابن الشاطر فى التوراة. وفى عمقهم ندامة قاسية، وتوبة (دينية)، فوجدوا الإيديولوجيا، بالمعنى البنوى. فمن نقطة أحرقوا عليها الجسور حتى أقصى المعانى، إلى نقطة تشبثوا فيها بكل الجسور حتى أقصى المعانى، مسافة من عدمية «ظاهرية»، إلى عدمية مبطنة، أو احتمالية. قلنا «عدمية ظاهرية» لأن السورياليين، راحوا فى عز فوضويتهم ينقبون عن «تاريخ» لهم، فى الحضارة، وفى المختلف فى الحضارى، ليبذروا فى ذلك وهج الحاضر. (وكل حاضر عدمى لأنه لايستمر) . وهكذا وقعوا فى عدمين: عدم موصول من التاريخ (المنتخب)، إلى عدم موصول فى التاريخ الإيديولوجى (المنتخب أيضاً). لكن فى محاولة عقلنتهم «اللامعقول» «والعدمى» سواء بالتبنى أو بالتراضى وصلوا إلى حيث ما كان عليهم أن يصلوا: إلى «تذهين» اللحظة العدمية، والتاريخ العدمى والكائن العديم. عقلنة اللامعقول عدمية أخرى، غير تناقضية، وغير جدالية، وغير تفاعلية حتى. أى أن عقلنة اللاشئ توصل إلى اللاشئ... قد تكون هذه نعمة بروتون أو خطيئته. سيان. فهل كان عليهم أن يتلاشوا فى هذا اللاشئ؟ أن يكونوا، بقولهم وفعلهم وهواجسهم، هذا اللاشئ؛ أى إلغاء الغريزة التى تمدد مسافة بينها وبين العالم، أو تدمير أداة الوعى بدرجاته المتفاوتة، أو نفى الجسد ذى القدرية القاهرة، وذى المصطلح الذى لا يبيد؟ وهل هنا تبدأ اللغة، أو بالأحرى يبدأ «اللا تاريخ» (السوريالى) واللغة تصبح فى هذا الإطار اللاتاريخ «المطلق» واللاتاريخ هو اللغة؟ أكثر: وهل هنا تكون اللالغة فضاء غامضاً للاتاريخ؟ نعود هنا إلى المناخ التكوينى الملغى. أى الذى يعيش فجر دماره الدائم. وما معنى أن يكون السورياليون «لغة»، و«تاريخاً»؟ يعنى أن ينخرطوا فى وهم الجدوى، فى وهم «الخلود»، فى وهم «الأثر»، أى فى وهم الحضارى (الآخر) الذى شهروا فؤوسهم عليه. أى فى وهم «التاريخ» وفى وهم «اللغة». بمعنى آخر، راحوا يبحثون عن «اللغة» فى «اللالغة»، وعن «التاريخ» فى «اللاتاريخ»، وهذا ما أفضى بهم إلى ثنائية معهودة، أدخلتهم تباعاً فى هذا النوع من الانتماء المتردد الذى عمق، باطراد، هذه الثنائية؟ من هنا يمكن البحث عن الركام «الإنشائى»، و«البلاغى»، و«العمودى» فى النص السوريالى الأكثر تظاهراً بالعدم. أى البحث عن المتواصل مع المرفوض (وإن ظاهريا)، الآخر بكل ما يعنى من تعسف وتذكر وتسلط. لهذا، ربما، اتهم السورياليون و(الطليعيون) بأنهم طفيليو البورجوازية العائمة على سطح المجتمع. أى الارتباط بمرجعية تشكل مجمل علاقات راسخة، فى حين بدا وكأن السوريالية طيران فى فضاء، متحرر من التاريخ. ولهذا السبب، وقع السورياليون على أب آخر هو فرويد الذى طمس المرجعية المتسلطة وصولاً إلى القعر المظلم، إلى الباطن الأقسى والأكثر تفلتاً، إلى طرف الغريزة المطلقة؟ لكن ماذا يمكن أن يفعل السورياليون بكل هذه الأثقال؟ الماركسية، الحدسية، الفرويدية، الفوضوية،.. والبورجوازية! كيف يمكن أن يصل السوريالى إلى «الحرية» أو إلى «الحلم» أو «الكابوس»، أو «الحب» حتى وهو مقيد إلى كل هذه الذاكرات والتواريخ والأفكار والأذهان واللغات والتجارب؟ لماذا أراد أن يجد تبريراً لرفضه عند فرويد أو عند ماركس أو برجسون أو تروتسكى، أو حتى عند رامبو ولوتريامون وجملة من المكتشفات السابقة! لماذا يجب البحث عن سلطة، عندما نكون على طموح إلى الحرية. بل لماذا يجب تحويل الحرية إلى سلطة. إلى تاريخ. إلى لغة؟ بروتون حلم بالحرية وتحول إلى سلطة، وتحولت بياناته أيضاً إلى «كاتدرائية»؟ كل هذا يعنى أن السورياليين ارتدوا، (وفى عمق نصوصهم) إلى النقيض: حجروا العاصفة، وقولبوا الريح، ومنهجوا الغريزة، هنا يمكن الكلام على أصالة الدادائية، و «انحراف» السوريالية. ما بين تريستان تزارا (رائد الدادائية)، وأندريه بروتون (رائد السوريالية). ما بين ماركس ولينين. ماركس هو اللحظة المفتوحة ولينين هو المؤسسة، (السلطة). ماركس بنصوصه هو الاحتمال. لينين هو

«الواقع». لهذا، ربما، يبدو ماركس هو الشاعر، ولينين هو السياسى.

الدادائية عبث، واستبقت العبث فى كسوره وشقوقه وفجواته. الدادائية فجوة، كل شئ يسقط فى هذه الفجوة. لا شئ يعلق. لا مستقبل لشئ فى شئ. لا بناء، لا بنية، لا تطور. لا وحدة. لا زمن. لا مكان. لا كاتدرائيات. لا مؤسسات. لا إيديولوجيا. فقط العبث. فقط العدم. التحرر إلى العدم. الموت إلى العدم. الحب إلى العدم. التخريب إلى العدم. اللغة إلى عدم. التاريخ إلى عدم. كأنها الشعرية فى نتاجها الصافى فى جوهرها اللازمنى وعندما استولى بروتون على «الدادائية» حولها إلى مؤسسة، إلى «نظام» إلى «قانون»، إلى «عرف» إلى «مصطلح» فأفقدها «عدميتها» الشعرية هذه. أدخل ديكارت إلى شفافية القول. أدخله بمباضعه وصقيعه وجفافه إلى حيث لا يحتمل القول حتى الهواء. وبهذا أدخل «السوريالية» التاريخ. أدخلها «هدفية» ضيقة، ورطتها فى «تناقضات» التواطؤ والعلاقات القائمة، صالحتها مع «العالم» رغم ما أبدت من شرور و«عداء» وسلبية ضمن «حلم التغيير»؛ تغيير العالم والحياة. لكن لماذا على السورياليين، عندما ينتفضون إلى «اللاواقع» أو «الواقع الآخر»، (أو الحلم)، أن يغيروا؟ وماذا عساهم يغيرون؟ أن يعطوا للعالم معنى؟ أن يختاروا «الإيديولوجيا»، أو أن يحملوا على كواهلهم «مسؤولية» تغيير العالم؟ وهل إذا كان العالم عبثياً، وحضارته متوحشة وجدواه بلا جدوى، على السورياليين أن يلعبوا دور «الأنبياء» و«المصلحين» وحتى «الرؤيويين»، لإعادة البناء من أجل عالم أفضل. لماذا كان عليهم أن يرموا هوياتهم الفارغة، الصفراء، المتطايرة على الأرصفة والطرقات، ويحملوا هويات حزبية أو مؤسسية، ليتحولوا من صعاليك إلى رجال شرطة؟ إلى حماة قوانين وأعراف وبنى، وإن كانت قوانينهم وأعرافهم وبناهم. لماذا عليهم أن يحولوا الغابة والدغل إلى حدائق مهندسة؟ لماذا عليهم أن يحولوا الأشجار والأزهار والورود والحيوانات والوحوش البرية إلى أشجار و ورود وحيوانات و وحوش «أليفة» تمرح راضية بين أقفاص المجتمعات المتمدنة والمهذبة و المطيعة؟ هذه المسافة من العتمة إلى الضوء، من «اللاتاريخ» إلى «التاريخ»، من الموتى إلى الأحياء، من المسدس المحشو إلى المسدس الفارغ، من الفضاء إلى البيانات، من الفوضى إلى العرف، هذه المسافة هى التى عجلت فى «رحيل» السوريالية فى نهاية العشرينيات وافرنقع الشمل: ذهبوا فرادى وزمراً: رحلوا، رينيه شار، أراجون، سوبو، كينو، وبريفير، ذهب كل منهم إلى سورياليته أو إلى لاسورياليته، انتهت المغامرة «الجماعية»، ولم تبدأ، ربما المغامرة الفردية التى كان «يجب» أن تبدأ. لأن المغامرة الجماعية هى إياها العلاقات الاجتماعية السائدة وإن كانت سافرة هنا أو مقنعة هناك. أتعس ما فى السوريالية جماعيتها، لأن الجماعية أية تكن «فوضويتها»، تحمل فى داخلها «جدوى»، و«معنى»، هما نقيض حلمها. كل المدارس والاتجاهات الشعرية الجماعية حملت فى تضاعيفها «أمراض» السلطة، أى أمراض الإرهاب سواء على صعيد العلاقات أو الفكرة، أو اللغة.

اعتساف السلطة الجماعية

لماذا يجب أن تكتب مجموعة تنتمى إلى مدرسة ما، لغة متشابهة، ومقولبة، سرعان ما تتحول إلى لغة متداولة، ونظن أن هذه الممارسات الجماعية لا تكون فقط انعكاساً للبنى الاجتماعية السائدة، وإنما تتحول (بجماعيتها)، إلى أداة لإبقاء اللغة فى المتداول، أو فى المتشابه. بمعنى آخر، تحويل لغة ما إلى سلطة أى إلى تاريخ أى إلى «متعارف عليه»، أى التباس، والآخر «المرفوض»، وذوبان مزيف فى التجارب وفى المقاربات. لا نظن أن ثمة شيئاً فى الشعر يحث على «التضامن»، و«الوفاء»، و«الأخوة»، و«الانسجام» (على طريقة الفرسان الثلاثة)، أو «الرفاقية» فى الحزب الواحد. التجربة الجماعية كونها تحمل معنى «الجماعية» (التآلف) تشكل تواطؤاً على الشعر نفسه، لأنها ترهقه بإرهاصات ليست منه، وليست من علاقاته الداخلية، وإنما من علاقات «الجماعة» و القبيلة الجديدة، إنها تفضل الآخر (الجماعة، والنظرية) على الجوهر الشعرى (المتوحش، العدمى). الشعر لحظة خاصة . والشاعر لحظة خاصة و«المغامرات» الجماعية نفى لهذا الخاص المبتور، المفصول، نفى للشاعر . وتالياً نفى لحرية أو لوهم حرية، أو لعدم حرية. الحياة الجماعية نفسها استلاب وجحيم وجفاف، فكيف بالمغامرة الشعرية الجماعية.

أهم ما فى الرومانتيكية أنها، مع كونها «اتجاها»، بقيت كالمرض، بعدوى لا ترد، أى باستجابة فردية، وإن كانت حدود الاستجابة الفردية تنحصر أحياناً كثيرة بمتداول زمنى، لهذا ربما، لا تزال الرومانتيكية، حتى اليوم، من حيث هى فضاء غير مقنن (وليس بوصفها أعرافا وردود فعل على الكلاسيكية)، سارية. والسوريالية، وقبلها الدادائية وقبلهما الرمزية (لا بوصفها تقنية وإنما بوصفها جوهراً)، من فروعها الضائعة. أى أنها بقيت رغم عدواها فردية. بلا حدود وبلا هدفية. وبلا قوم. ولا قبائل. ولا أحزاب ولهذا، ربما، حافظت على اختلاف تجاربها: فى فرنسا، وفى ألمانيا وفى بلاد الإنجليز، ومن ثم فى أمريكا وأوروبا. أى حافظت على فردية القول. (بالطبع لا نغفل أن الرومانتيكية، خصوصاً فى فرنسا، وقعت فى نمطية ما، لكنها نمطية تتصل بالعدوى أكثر من اتصالها بسلطة المدرسة).

«لا قول» الرومانتيكية، على امتداداتها وتفرعاتها، تمثل بإعدام الذهن بوصفه سلاحاً للتعددية وللتاريخ وحتى للصراع، وبتغليب الحالة؛ أى الغموض؛ أى السر. إذا كان العقل لا يتحمل، وإن على ادعاء، المناطق المظلمة والخافية والسقوف التى تتجاوزه، فالحالة هى الوقوع فى «العناصر» أى فى «المعطيات»، أى فى اللاشئ. أسوأ الرومانتيكيات تلك التى كانت تطمح إلى قول شئ، إلى «تفكير» الحالة، إلى رفضها، إلى هتكها. لامارتين وموسيه وديفينى، يجسدون الطموح إلى «قول» ما لا تريد أن تقوله الرومانتيكية، إلى ما ليس فيها ومنها. «بسطوا» الطقس وأفشوا «السرائر»، وباحوا حيث كان البوح بحثاً عن معنى، أو فلسفة أو مرجعية.قولبوا العاطفة ففقدت عاطفيتها، وعقلنوا الإحساس ففقد «الحسية». العاطفية والحسية هما وجها الغامض الأبدى. وجها الحالة التى لا تمسك، والتى تعاش - بلا حدودية - فضاءاتها. حتى الشعور الدينى عند بعض الرومانتيكيين تحول إلى طقوس كلامية دون قعره «العاطفى». الرومانتيكيون العظام هم الذين حولوا (أو تحولت عندهم) مجمل الظواهر والحالات والإدراكات إلى عاطفية خاصة وحسية فاضحة. هذا ما فعله الألمان، هولدرلن، خصوصاً فى مرحلة «جنونه» التى امتدت نحو أربعين عاماً، اختلطت فى قصائده وفى نصوصه الفلسفة والدين والموت واللغة والحب فى علاقات «غامضة»، و«خاصة» و«سريرية»، و«جنينية»، بعيداً من العلاقات «المنطقية» و «القول» المصيب، وأسوأ القول ما يصيب. ريلكه دون هولدرلن لا سيما فى فترته «البرناسية»، مراثيه وحدها (وبعض رسائله)، قربته من تلك الحالات التى لا تشى بأكثر من كسورها، الإنسانية واللغوية. ريلكه فى فترته «البرناسية» كأنه كان يتداول الكلام الصافى المنمق، على نحت لا يتجاوز الإزميل بين الأصابع، على عكس جورج تراكل الذى حول المتداول اليومى إلى مبتعده «الخرافى»، «السرى». وهو بهذا يتصل بصوفية تقربه من جوهر علاقة هولدرلن بلغته، وبشئ من مراثى ريلكه. إنه الباحث عن الغموض فى وضوح الأشياء. الباحث عن المطلق فى النسبى، وعن العدم فى معانى الوجود الأكثر ألفة. التعبيرية الألمانية وسعت إلى حد كبير بؤرة اللاجدوى (الضعف) عند الرومانتيكيين، واتصلت على غير اتضاح بالتوجه الكلاسيكى، لكن لتعاود المادة الأولى الموروثة إلى تبقيع مضخم ونافر، أعطاها تطلعها وانفرادها. والمهم أنها بقيت خارج «سلطة» جماعية، أو تضامن متواطئ.

بعد السوريالية، يقال، إن «المدارس»، والتجمعات والجمعيات «الخيرية» الشعرية انتهت، وإن هذا لأجمل النواقيس التى تعلن النهايات. وأزف مع هذه النهايات زمن آخر للقصيدة المتحررة من «العلاقات» الإنسانية «الظرفية»، ومن الطغيانية «الأخوانية». القصيدة لا تتحمل أحياناً أن يكتبها شاعر واحد فى آخر زاوية معزولة فى العالم. لا تتحمل حتى رواسب «جماعيته»، البائدة أو «الحاضرة»، فكيف إذا تكدس عليها، بممارسات متشابهة وببغائيات منمطة أناس وشعراء ومنظرون وأرتال! القصيدة، لا تتحمل أن يخترقها «ضوء» اجتماعى أو إيديولوجى أو غيبى أو سلطة عليا أو سلطة سفلى، أو اجتماع أو بيان أو برنامج مرحلى، أو خطة خمسية أو عشرية، إنها تختبئ فى القعر المظلم، حيث لا يأتى إليها أحد، ولا يذهب منها شئ، ولا تتحمل حتى غبرة من جفن أو معطف، أو سعال أو دمعة من الآخر فليذهب الآخر إلى الجحيم! أو فلتبق هى فى جحيمها. التجارب الجماعية تلبس القصيدة أثواباً جاهزة، وبالية مهما

كانت جديدة وزاهية. تفسد عليها عريها اللامتناهي، وتفسد عليها أمكنتها الشاغرة، وفضاءاتها الفارغة، وتمتعها بموتها البطيء البطيء، ويقظاتها البطيئة البطيئة. ماذا يعني أن يتجمع شعراء وكتاب ونقاد، و«يتفقون» على الشعر وعلى القصيدة، كأنهم هيئة قضاة أو هيئة محلفين يبرمون أحكاماً في حق القصيدة التي وضعوها في سجنهم الجماعي؟ كلما «تجمع» الشعراء ضعفت «القصيدة» كلما «اتفقوا» شعرت بالخيانة، كلما تآزروا فقدت شروقها، كلما حكوا وثرثروا عنها بأفواه وأحناك متطابقة ليشرعنوا «وجودها» أصابوها بالإرهاب. هي، أي القصيدة، قد تتحمل أن يتكلم «شاعرها» عنها، وإن على مضض، تسامح ضعفه وتعفو عن غروره، وحاجته إلى الثرثرة، «البربرة» والخطأ، لكن لا تسامح أن يتحول هذا الكلام إلى عرف جماعي، يفقد ضعفه يصير قوة. يصير تضامناً، والشاعر عندما يصير قوياً بغير القصيدة، بالجماعة أو بالقبيلة، أو بالتجمع، أو بالتمدرس، أو بالبيان، يضعف في القصيدة، تضعف القصيدة بقوته. أسوأ القصائد التي كتبت تلك التي كتبت تحت لافتة جماعية. أو من خلال «ماشية» جماعية. القصيدة لا تتحمل أن يفتح لها طريقها أحد. ولا أن يعبد لها دروبها أحد لأنها تعيش في فجر دائم، أو بالأحرى في موت دائم، وفي قيامة دائمة. تطلع من اللحظة التي لا تتحمل أن يفتح لها أحد الباب أو النافذة. إنها النافذة والباب، إنها التي تفتح طريقها وتمشي وحدها.

في نقطة الصفر

إذا كانت القصيدة لاتتحمل ما هو جماعي، وما هو «جنائزي»، في مقاربتها، لأن ما هو جماعي معمم هو جنائزي مهمم! فيه من الاحتفالية والطقوسية ما يبرد دفئها، وما يخنق تمائلها واللحظة، وتفتقها الدائم من عدميتها. وفي هذا المجال نتساءل: ألم تقع كل التجمعات الشعرية في الطقوسية الشكلية، والاحتفالية البرانية، أي في الفولكلورية الاجتماعية البائسة، الهشة، الببغائية، النمطية؟ ألم تقع كل هذه التهويمات الجماعية في فراغ «المعنى»، و«الجدوى»، عندما أرادت أن تديم في القصيدة «الحقيقة» الفائحة، والسائحة، في أكوام «الثوابت»، والموروثات؟ هذه البهرجة الجنائزية، والطقوسية (والفولكلورية) تريد أن تربط القصيدة بميراث «يتوارثه» الأحفاد والأجداد والأجيال المقبلة. تنحو إلى تخليد ذكراها، أو بالأحرى تنحو إلى خلودها. وماذا يعني الخلود سوى إدامة تفاهات الجماعة. و«خمائرها» التاريخية الواهمة، وعلاقاتها المتورطة بالموتى. وهكذا تخضع القصيدة لسلطة الموتى. (أو لموتى السلطة). وكل جماعة شعرية (متآلفة) سلطة. وموتى أيضاً. وهذا يفضي إلى «التكريس»، أن تكرس قصيدة (أو شاعر)، عبر هذا التجمع، وعبر تعميم ذائقة، أو أسلوب، أو تعبير، يعني أنها صارت جزءاً من هذه السلطة والموتى أيضاً، قانوناً. أي كمن يحول دمعة في آخر القلب، أو في آخر اللغة، أو في آخر الكسور إلى وسام، شهادة تقدير، إلى بوق؟ إلى معدن. التجمعات الشعرية تجمعات معادن. كراس وأرجل كراس وأكوام ملابس وأصداء. عندما تخرج القصيدة من «عزلتها» المطلقة إلى «تراتيل» التجمعات، وأناشيدهم الوطنية، تسقط في الصدى «الكراسي» (أي الشعراء المتجمعون) يصبحون أصداء كراس. أصداء أصداء. ينفقد الصوت في «المعنى» العام، أو في «توتاليتارية» صماء، بكماء، جامحة في طغيانيتها أي في فولكلوريتها وبخورها، وأقداسها، ومجالسها، وعظاتها وفتاواها.

أن تكتب قصيدة، يعني أن تبقى (والقصيدة) في نقطة الصفر. الصفر الذي يبقى صفراً. وصفراً في عدم. عدماً في عدم. أن تبقى في عزلة العدم وكذلك في لا جدواه. وفي جموده. وفي صقيعه، وفي أسافله، وإدراكه، وخفاياه، ودهاليزه، وعماه. أي لا تذهب إلى أحد، وألا يذهب إليك أحد؛ حيث لا يحدث شيء؛ حيث لا يوجد شيء، حيث للفراغ طعم الفراغ. والمأساة لا تضيع والفكاهة لا تلمع. واللغة لا ترتدي من الوارث والموروث. والقريب والبعيد، حتى ورقة توت، حتى الهواء الذي يوصلها أو يفصلها، حتى المسافة التي تلمها أو تبعثرها؛ فهي بلا هواء، ولا مسافة.

إنها لا تريد أن تصل إلى شيء، ولا أن يصل إليها شيء. لا تريد أن تصل إلى أحد، ولا أن يصل أحد إليها. معتمة ومخفية في عدمها. باكرة في انزوائها. وفي غريزتها، خائنة ومخوّنة. لا القضايا الكبيرة، ولا الصغيرة، ولا البناء ولا اللغة (لعنصر بناء اجتماعي أو سياسي أو إيديولوجي أو إنساني)، ولا العلاقة.

القصيدة، هى أن تخون كل العلاقات وتخونها كل العلاقات. أن تبقى رهينة المحابس. ماذا يعنى أن تكتب قصيدة للإنسانية؟ للجماعة؟ للأفكار؟ يعنى أن تلغى الكتابة نفسها. أن تفقد القصيدة عتمتها، وطيشها وخفاءها، وخيانتها. أن تفكك الجوهر إلى تفاصيله. أن تغلب الآخر. وهى، فى عمق صمتها وانزوائها وخوفها، تلغى هذا الآخر، المعمم، والمقتحم.

ماذا يعنى أن تكتب قصيدة للغة (أى للموروث فى النهاية). أى أن ترمى عليها حطام الأعمدة والتواريخ، والأشكال؟ ماذا يعنى أن تحملها؟ أن تقودها إلى «الشكل» ؟ أن تحولها إلى ركامها. الجمالية اللغوية كالأفكار. كالحدث، تفضى، إلى آخر أيضا، يفترض أنها ألغته كى يلغيها، اللغوية تحط، (على عكس ما تريد غالبًا) فى التاريخ. كل الشعراء اللغويين شعراء تاريخ شعراء حقيقة لغوية يرفعونها بكلام كامل، ناجز، بحثاً عن العبقرية الكونية للغة، أى بحثاً عن سلطتها.

لماذا علينا أن نجعل من اللغة إيديولوجيا؟ حتى عندما نرفض اللغة، نجعل منها إيديولوجيا، كجهاز، وبنية، وتراكم، وخبرات؟ أقصد عندما نرفض اللغة باسم اللغة، عندما نحولها إلى وحش، نحاول قتله، أو تقديسه. والأمران يصبان فى نتيجة واحدة، اللغة مفهوم جماعى، أصلاً. مفهوم فولكلورى، مفهوم جاهز لاتخاذ أشكال جاهزة، وصورة جاهزة. إنها تذكر، حتى فى أقصى حالات الثورة عليها، و ردة الفعل، والانقضاض، والتكسير، والتفجير. شغلوا أنفسهم بتفجيرها (أى اللغة).

و«بانتهاكها»، «اغتصابها»، ونطحها، وخبطها،نهرها، أى مارسوا كل أنواع السادية، والوحشية النظرية والمعنوية والمادية عليها. لكنهم كانوا «كناطح صخرة ..». تعاملوا معها كأطفال متمردين على أهلهم. غاضبين من سلطة أهلهم. تعاملوا معها من «مفاهيم»، ومن ردود فعل. ردود الفعل كانت قصيرة، وقاصرة، سرعان ما هدأت خواطرهم. إنه جانب تربوى، اجتماعى، فلسفى، (أى إيديولوجى)، وهل يمكن التعامل مع طبيعة القصيدة واللغة بمفاهيم تربوية، واجتماعية وفلسفية؟ هل يمكن حل «مسألة» اللغة الشعرية بوسائل تربوية مثلا، أو زراعية؟طلعت «الثورة» من رءوسهم، ومن الكتب، والورق، والكلام والمتكلمين. أغفلت الحواس، أغفلت الجسد، أغفلت الغياب. أغفلت الكسور. واجهوا «الآلة»اللغوية القائمة بآلة اجتماعية. ذهنية مماثلة فى العمق. اللغة من حيث هى مفهوم، وركام، وجهاز، وقانون .

وهكذا لمعت بلاغية متجددة على أنقاض بلاغية «بائدة»،عامت فصاحة خادعة على فصاحة معهودة ومكشوفة. وفى كل الحالات هى الفصاحة تتنكر، وتتحول إلى عرف اجتماعى، وفنى وفولكلورى. أى إلى عرف يلتزم الآخر، والجماعة، والإشكالات والقضايا، أى يغيّب القصيدة تحت ثقل الأقنعة والملابس التنكرية، ويخنقها بربطات عنق الفلاسفة والمفكرين والبلاغيين والفصحاء والنبهاء والفولكلوريين والاحتفاليين والطقوسيين والموتى .

لهذا، ومن ضمن التوجهين «اللغوى» و«الفكرى» (الإيديولوجى)، يجتمع الجميع على القصيدة. يصيرون «تجمعاً»موزعاً فى نقاط متقابلة، ومتطابقة ومتناقضة، يحملون القصيدة على مشرحة عامة،ثم يختارون ساحة من ساحات المدينة، ويرفعون لها تمثالاً، فى احتفال رسمى، وأحياناً شعبى، وهكذا تلتقى القصيدة الجماهير والجماعات والناس والتاريخ والفولكلور.

تصبح أغنية فولكلورية خالدة.

فض سرائر القصيدة

الشعراء قساة على القصيدة، يحملونها أوزاراً ليست منها، ويكدسون على ظهرها مسؤوليات ومشاغل وأحداثاً وحجارة وآلات، ووظائف ومهناً وأفكاراً ورسائل والتزامات . تماماً كمن يقتلع طفلاً من نومه، ومن ضعفه، ومن هشاشته،ويأخذه عنوة بيده أو عنقه أو أنفه ليحضر درساً أو محاضرة ...

الشعراء قساة عندما يفضون سرائر القصيدة، يسوقونها إلى الأسواق والمهرجانات، ويعرضونها للأصوات والآذان والأرجل والأفواه والبطون والكروش والمآكل والمشارب،

يخرجونها من «حجرها» ومن مهدها ويجلدونها فى الاحتفالات الفولكلورية وفى الاحتفالات السياسية والخيرية يهجرونها من بيتها الأصلى، ومن مكانها الأصلى، الكتاب. ماذا يعنى أن يطلع شاعر، بكل ملابسه و«أفواهه» المتكاثرة، وأحناكه، وآذانه وأنوفه وبنطلوناته وجيوبه، وألسنته وأضراسه، ويرمى الناس بقصيدة، من على منبر، أو من خلف مكروفون، أو فى ساحة عامة، أو فى حفلة عشاء (وما أكثر الشعر اليوم فى حفلات العشاء والغداء والفطور أيضاً)، أو حفلة شاى، ماذا يعنى هذا؟ كيف يمكن أن يصل الشاعر باحتقاره القصيدة إلى هذا الحد؟ أية خيانة هذه، أن تستعرض الشعر فى الأسواق، وخصوصاً فى أسواق النخاسة؟ ماذا يفعل صوته عندما ينفتح، وينفتح، ثم يطلق بيتاً من الشعر فى الهواء الطلق أو فى القاعات المجهزة، والكراسى والطاولات والسجاد، والهتافات، والرسميين والزعماء والوزراء والمديرين الدكاترة.

ماذا تفعل يده، وذراعه (وأكفه بالجمع) عندما ترتفع، أو تنخفض، أو تسدل أو تفتح، أو تغلق، أو تنقبض، أو تنفرج أو تتقلص، (وأحياناً تتملص كالبراغى العتيقة) ماذا تفعل بكلام القصيدة؟ وبصمت القصيدة، وبعزلة القصيدة؛ وماذا يفعل «النظارة» والجمهور؟ يسمعون؟ إلى ماذا يصغون؟ يصفقون؟ لمن؟ ولماذا؟ أية علاقة بين الواقف بكل آذانه ومأكولاته ومشروباته الشهية، ويلقى «قصيدة»، وبين الجمهور الجالس على أكفه وفوقها وحولها؟ ماذا يريد الشاعر الواقف من الجمهور الجالس؟ ثم ماذا يريد الجمهور الجالس من الشاعر الواقف؟ هو يستجلس الجمهور ويستكرسه، والجمهور يستوقفه و« يمكرفنه». ثم المسافة بين الشاعر الواقف على أضراسه ولسانه، والجمهور الجالس على أذانه وأكفه، ما هى، ما المسافة؟ ماذا يفعل الهواء الذى يحمل كلمات الشاعر الواقف إلى الجمهور الجالس، (الذى قد يقف عند الاقتضاء)؟ ماذا يصل من الشاعر الواقف إلى الجمهور الجالس؟ هل يصل الشعر؟ هل تصل القصيدة؟ المعنى؟ آه! من المعنى. أى معنى؟ بل أى مغنى؟! لماذا تصفق أحناك الجمهور فجأة، وتصطك أنوفهم من اللوعة والطرب، فتهتز بطون لهم وافرة، وقمصان منشاة، أو مكوية، وتدق ساعات ذهبية فى معاصمهم. لماذا يصفقون؟ ليد الواقف إذا ارتفعت كالسيف اليمانى، ثم انسدلت كستار مسرحية ثقيل؟ لصوت تهدج بعد وجبة فاخرة، من الفاصولياء و« الكراعين» و« الكباب» و«الكبة» والدجاج و«الكسكوس» و«البفتاك»؟... لصوت انثال ناعماً بعد مرقة ساخنة من الحساء؟ ثم ماذا يفرح الشاعر الواقف عندما يصفق له الجمهور الجالس؟ التصفيق؟ يمكن أن يرقص هذا الشاعر فى مربع أو فى حفلة أو فى احتفال بمناسبة مظفرة، ويهز بطنه، وأردافه ويصفق له الجمهور، ويمكن أن يعطس عطسة قوية أو خفيفة، أو بين بين، ويصفق له الجمهور. ويمكن أن يلقى خطبة بليغة أو غير بليغة، عن الاستقلال والحرية والديمقراطية وحقوق الإنسان، وعن نورييجا وبوكاسا وكاسترو وماوتسى توغ وزوجه، وعن الاستعمار وعن الوطن وعن منافع البطاطا والجزر وعصير المانجو والجرجير والخس والبرغل والعدس، ويصفق له الجمهور. بل يمكن أن يقف، ثم يصرخ، ثم يبتسم ثم يضحك، ويصفق له الجمهور. فالجمهور يصفق لأى شئ، ولأى كان. يصفق لسمير غانم ولفؤاد المهندس. يصفق للبلبة والراقصة نوال، والمطرب الصاعد والمطرب النازل، إذن، لماذا يريد الشاعر المنتصب فوق، على المنبر، أن يصفق له الجمهور المسترخى، تحت، على الكرسى. علاقة غريبة لكن هل هى فعلاً علاقة؟ أقصد هل وصل أخونا الواقف بقض قصيدته وقضيضها وعضيضها ورضيضها ومضيضها وفضيضها إلى الجمهور المنحول، المنهول، المعسول، المغلول؟ أهذا ما يسمى شعرا يصل إلى الجمهور! أهذا هو التواصل، أهذا هو لقاء المثلث: الشاعر والقصيدة والجمهور؟ أيمكن فى هذا المكان (المنبر، أو الساحة، أو الجاراج، أو المنصة) أن تجد القصيدة مأواها، والجمهور ملاذه؟ كأن عناصر المثلث كلهم فى أمكنتهم الخاطئة، وخصوصاً القصيدة. فى مثل هذه الأمكنة الخاطئة، المضيئة عادة، والمتسعة، للفولكلور السياسى والاجتماعى، والمعبأة بالعادات والقيلولات، تموت القصيدة، قبل أن تدخل إليها. قبل أن تتنفس هواءها المأهول بالموتى، تنشف تحت الضوء الكاشف، تذبل، تموت، كما تزرع وردة فى حائط،

أو فى معطف. كأنها جاءت إلى مكان تخونه ويخونها، ومع شاعر خانها، قبل صياح الديك .

فالقصيدة لا تستطيع أن تتحمل كل هذه المعانى، سواء كانت جاهزة، ممجوجة أو غير جاهزة. فالمعانى لغيرها.

القصيدة لا تستطيع أن تتحمل أن تكون ذات جدوى اجتماعية أو سياسية. لا تستطيع أن تتحمل أن تكون ذات رسالة وعظية، لا تستطيع أن تتحمل أن تكون أداة (لسواها) ،لتعبئة الجماهير (المعبأة أكثر من اللزوم بشروطها وأوضاعها) ، أو لشحنها، أو لتحريضها، أو لتأليبها، أو لتكتيلها، أو لتوحيدها. فهذه المهمات لغيرها. هى دون ذلك: أصغر من غبرة، أو من دمعة، لغير الشعر والقصيدة أن يتوليا كل هذه الأثقال والأحمال التى لا تنتسب إليهما، بقدر ما تنتسب إلى أنواع أخرى من اللغط والخطب والرواية والقصة والإنشاء. إنها بلا أحمال، ولا أثقال، ولا قشور، ولا حقائق ولا أمكنة ولا أزمنة. ذرة مفلتة فى حريتها الشاسعة خارج هذه الأمكنة والحقائق. فالقصيدة التى يصطحبها «شاعرها» إلى العوام، هى قصيدة «الحقائق» و«الأمكنة» «الغائبة». قصيدة الحقيقة، قصيدة جمهور الحقيقة، «الثابت» والدائم وقصيدة شاعر الحقيقة «الثابت» والدائم فى قيم «الحقيقة» الواحدة، والأعراف الصامدة. هى، التى تتحرك من عدمها (الحى) إلى عدمها (الحى) ، تتعرى فى وحدتها، وفى لا حقيقتها، وفى لا جدواها، وفى ضعفها، وفى عماها، وفى لامرجعيتها (التاريخية و الاجتماعية والسياسية والغيبية والأخلاقية) ،تتعرى فى جوهر عدمها، وسكونها، حيث، تغادر الشاعر نفسه إلى مكانها الخاص: الكتاب. تغادره وتنساه، وتضلل الجمهور والأصوات والقوانين والمنظومات المقيدة بكاملها .

وإذا كان للمسرح مكانه هو الخشبة، وللسينما مكانها هو الشاشة، فمكان القصيدة الكتاب، الصفحة، الورقة. هناك تقبع كاسرة ومكسورة، صامتة، متمردة على كل أشكال الإرهاب التى تمارس عليها فى الخارج: الصوت، الجسد، الميكروفون، الجمهور، الأفكار، الاحتفالات، متمردة على كل هذه الأشكال الطقوسية والفولكلورية المفرغة .

الأوديبية المعكوسة

الشعر، عندما لا يذهب إلى أحد، ولا يذهب أحد إليه، أى عندما ينغلق فى نقاط موته «الحية»، و«الجاهلة»، و«المنكرة»، أى عندما يتجرد من فضفاض الوظائف «الحياتية»، العامة، يكون فعل مغادرة متعددة المسالك؟ على أن هذه المغادرة، لا تودع بالمناديل، ولا تقطع دروباً، ولا تكتظ بمسافات، ولا ترود، إلا بقدر ما تغوص على كسورها ومكانها الشاغر .

إنها تغادر الشاعر، وتتحرر من عبئه التاريخى والاجتماعى (وخصوصاً الاجتماعى) والنفعى، ومن أحماله الزمنية المتعبة والمشوشة. تغادره كما تغادر الدمعة العين كى لا تعود أبداً. تغادره كما يعرق الجسد. هذه المغادرة، تحررها من الذاكرة، ذاكرته هو، وكذلك الذاكرة المعممة التى تحيط به وتحاصره، لتنضم إلى النسيان. لكن ليس من ذلك النسيان العفوى والآلى، بقدر ما هو النسيان الذى يقطع الوشائج، ويتحدى القدرية المتصلة بالشاعر نفسه، القصيدة لا تنسى كاتبها فحسب، وإنما تحاول أن تقيم، معه، بعد المغادرة، علاقة « أوديبية» بامتياز، علاقة قتل، ربما متبادلة. الذاكرة الأوديبية تحول نسياناً أوديبياً، نسياناً يجعل من العودة إلى الوراء (الشاعر) عودة إلى الموت، أو إلى الجفاف أو بالأحرى إلى الوصاية الأبوية. القصيدة لا تتحرر فقط من الآخر (الجمهور) ، ولكنها تتحرر من الشاعر الذى صار أيضاً بمثابة آخر. وتتمرد فى ذلك، على مرجعية الينبوع الواحد أو الينبوع المتعدد. تتحول إلى عزلتها المطلقة. تغادر منزل أهلها إلى النائى أو المتباعد أو إلى الكهف، أو إلى القعر، إلى الاختباء. كأنها تبحث عن لعنتها الخاصة، بعدما بصقت لعنة الماضى والتاريخ. لعنتها الخاصة، فى خلاياها الخاصة، وفى حياتها الخاصة، وربما فى ميتتها الخاصة. تصبح ذاكرة ذاتها. ونسيان ذاتها. و زمن ذاتها وصورة ذاتها. ويصبح كل بحث عنها من قبل الشاعر، بحثاً عن عدم .

فى هذه المغادرة، تستقل القصيدة فى عزلتها، وفى كواليسها. تصير من الكواليس، بعدما انفصلت عن الخشبة، وعن الجمهور، وعن الشاعر، تصبح فى الغرفة المغلقة. لهذا

عندما يحاول الشاعر، مبدعها نفسه، أن يستعيدها، عنوة، إلى بيت الطاعة، ليسقط عليها من قراءاته (المتجددة)، أو من حواسه (المتجاوزة) أو من تاريخه، يعثر على كائن لا يعرفه، يعثر على غبار، يفلت من قسوته، ومن اعتسافه، ومن تسلطه. فهي، تعود لا تتحمل أن ترجع أو تسترجع إلى لحظات الآخر، إلى لحظات الشاعر السابقة.وهو، عندما يحاول امتلاكها من جديد، بقراءة أو بممارسة صوتية أو جسدية، كأنما يحاول اغتصاب ممتلكات ليست له. وتصبح قراءاته هو، كآخر، قراءة مشوشة هذه القصيدة، ومشوهتها؟ وتصبح قراءة في قصيدة غير تلك التي عرفها الشاعر أو ظن أنه يعرفها، قد يتركها زهرة ويعثر عليها حجراً. أو يتركها حجراً ويعثر عليها سلحفاة أو يتركها سلحفاة ويعثر عليها هواء. قد يتركها درامية ويعثر عليها ضحكة. أو يتركها دمعة، ويعثر عليها صرخة، قد يتركها معافاة ويعثر عليها في المرض؟ إنه يجد كائناً آخر، أو شيئاً آخر. ومحاولة رد الضحكة إلى دمعة، والحجر إلى فراشة، والهواء إلى سلحفاة، تصبح عملية قتل، بكل معنى الكلمة. هذه هي نتيجة أن يعاود الشاعر قراءة قصيدته، بعد المغادرة: الأب الذي يغتال ابنه (العلاقة الأوديبية معكوسة).. المغادرة الأبدية، هكذا. الحرية المطلقة.

يلجأ بعض الشعراء، كباراً وصغاراً، إلى تحسين قصائدهم، أو إلى قراءة قصائدهم قراءة نقدية بالأحرى، تتحول إلى قراءة «مبدعة»، عندما يقررون أن يعيدوا صياغتها، أو كتابتها، بعد نشرها، بسنوات، أو حتى بأشهر. ونقرأ أحياناً «ديوان الشاعر الفلاني، الطبعة الثانية أو الثالثة، منقحة». يا للرعب! ينقحون قصائد كتبوها ونشروها منذ عشر سنوات أو عشرين سنة.. أو أقل أو أكثر يا للوحشية! كيف يحولون ذلك الكائن الذى غادرهم، بكل ضعفه وقوته، إلى مسخ، يسلخون جلده. يركبون بدل العين أذناً، وبدل الفم خشبة، وبدل الرئتين مطاطاً، وعلى جناح العصفور يضعون جرساً، أو قبة. ينشفونها وهم ينقحونها، يفتحون جرحاً فى كل كلمة يحذفونها ويركبون أخرى مكانها. هذا الاعتداء الوحشى على القصيدة، كيف يتم، بلا حنان، ولا شفقة ولا إنسانية. كيف يجرؤ شاعر على معالجة قصيدته، بعد الانتهاء منها. فإذا كانت القراءة، قراءة الشاعر قصيدة، من جديد، وحشية وبربرية، واعتداء على ممتلكات الآخر، فكم تصبح هاتان، الوحشية والبربرية، أشد وأقسى، عندما يعمد الشاعر المتوحش إلى إعادة كتابة هذه القصيدة، بعد الانتهاء منها، ونشرها، وإصدارها. ولا أتكلم هنا، لا عن الناحية المهنية، ولا الجمالية، ولا الدلالية، أتكلم عن ضعف القصيدة، وهشاشتها، إزاء بربرية القارئ الذى هو الشاعر، والمنقح الذى هو الشاعر. صحيح أن القصيدة تصبح أضعف عندما تغادر الشاعر، لكنها تكتسب قوتها من ضعفها، من عزلتها، من حريتها. عظمة الحرية، أحياناً، في ضعفها في عدم اتكائها على أية قوة خارجها.

فالقصيدة عندما تتحرر من الشاعر، إنما تتحرر بالدرجة الأولى، ليس من الشاعر فقط، وإنما من علاقات الشاعر بالآخر أيضاً. تحرر مزدوج، وحرية القصيدة المطلقة على الورقة (كتاباً كان أم مجلة) وليس في فم الشاعر أو في عينيه أو في جسده أو حتى في صمته. تتحرر من سطوته؛ لأن السطوة هي قمة العلاقة بالآخر. تنفصل عن الأب، كي تنفصل عن العائلة، وعن القبيلة، وعن الحزب، وعن المؤسسة.

والشاعر عندما يعاود قراءتها، أو تنقيحها، بعد زمن، إنما يعاود القراءة أو التنقيح، عبر الآخر: القبيلة، العائلة، الحزب، المؤسسة. أي عبر الآخر الميت، سلطة الآخر الميت. ويخلط بذلك الأزمنة والأمكنة والعناصر واللحظات، في كيميائية قتل لا ترحم .

إذا كانت تتحرر من الشاعر نفسه، فهل يمكن أن تقبل الناقد، عندما يمارس نقده عليها؟

تحرير القصيدة من النقد

إذا كانت القصيدة تتغرب عن الشاعر، وتغادره، وتفقد صلاتها «الأبوية»، به في قدرية أوديبية طاغية، فهل تغادره إلى الآخر، متمثلاً في الناقد، أو في القارئ المحلل، أو في المفكر، أو في السوسيولوجي، أو الأنثروبولوجي، أو الفيلسوف، أو العالم، أو البلاغي أو البياني أو اللغوي ... إلخ.

هل تغادر شاعرها، لتنضم، في حريتها المجهولة، إلى مصير آخر، يمكن فيه، أن تستقر في علاقات أخرى، وفي

وشائج أخرى؟ بمعنى آخر، هل يصل الناقد إلى القصيدة. يتواصل بها، بعدما أفلتت من الجمهور، ومن الشاعر؟ وبصيغة أخرى: هل يتمكن القارىء ـ الناقد، (من كل المقاربات) أن يحاصر حرية القصيدة، ولا نهائيتها، بما تيسر له من أدوات ومناهج نقدية (انطباعية، واقعية، ألسنية، أنثروبولوجية، نفسية اجتماعية) أى أدوات ومناهج نقدية خاصة وعامة؟

إذا قلنا بعدما تغادر القصيدة شاعرها، تصبح كل معاودة لها بالقراءة، أو بالتنقيح، نوعاً من وحشية يمارسها هذا الشاعر على هذه القصيدة العزلاء. فما بالك، بناقد محمل بكل العقد النفسية والثقافية والإنسانية، والإيديولوجية والاجتماعية والشعرية الجاهزة، يطرحها، على جسد القصيدة، بكل ثقلها، ونصالها، ويسعى إلى تحليلها، وتشريحها، وكشفها، والبحث عن علاقات «أخرى» فيها، وعن مفاتيحها، وأبوابها، ونوافذها، وعروقها وتاريخها، وأصلها وفصلها، بحجة القبض على جوهرها، أو على لغتها أو على تأويلات وتفاسير ومضامين ومعان، فيها.

القصيدة التى لا تذهب إلى أحد، ولا تأتى إلى أحد، ولا تنزع إلى «معنى» مأهول، أو غير مأهول، يشدها، هؤلاء النقاد والباحثون (عن ماذا يبحثون؟)، والمحللون (ماذا يحللون؟)، إلى «معلوماتهم»، «ثقافاتهم»، (الميتة أصلاً فى أجوافهم)، الجاهزة، طليعية كانت أم موروثة أم تقليدية، ويحاصرونها، بأنفاسهم الثقيلة، وبأدواتهم المحددة، ليتواصلوا معها، فى مختبراتهم، وفى تجاربهم. إنه التواصل الداهم، القمعى، الذى يضطهد القصيدة، ويشوهها، ويوقفها فى نقطة زمنية، أو لغوية، أو اجتماعية لا علاقة لها بها. فالقصيدة هى المجهول، فكيف يمكن أن نقاربها بالمحدد وبالمعلوم؟ والقصيدة هى المغادرة المستمرة، فكيف يمكن أن نجمدها على مشرحة، أو فى مكان؟ والقصيدة، هى العدم، مسافة العدم إلى العدم، فكيف يمكن أن نحقنها بموت «المعانى»؟ وهى التى لا تريد أن تقول شيئاً، فكيف نقولها؟ وهى التى لا تحمل لا وظائف ولا رسائل ولا مهام، فكيف نسند إليها هذه الأحمال الباطلة؟

الناقد أخطر على القصيدة من الجمهور، ومن الشاعر إذا عاود قراءتها أو تنقيحها. وحشيته لا تضاهيها وحشية، لأنها وحشية موجهة، وصارمة، وقاسية، وأحياناً قاتلة. الناقد يقتل القصيدة، يمدد جثتها بين عينيه وأصابعه، ويقطعها، ثم يدعى أنه يوصلها من جديد، ويحييها من جديد، إن أية مقاربة نقدية للقصيدة تعنى إعدامها، وفى أفضل الأحوال مسخها، ونظن أن الاتجاهات النقدية القديمة والحديثة ما هى سوى أدوات إرهاب وقتل تمارس على حرية القصيدة وعلى مصيرها، وحياتها، وعلى الشعر فيها. الألسنية ومتفرعاتها، تحول هذه القصيدة العزلاء، الشفافة، الضعيفة، الغريبة، إلى طاولة أو إلى كرسى، تفكك، وتركب؟، والألسنيون، يحملون «عاهاتهم» اللغوية أو الاجتماعية، وموتاهم، وعمقهم، ثم يغدرون بالقصيدة، يواجهونها بوجوه معدنية، ونحاسية، وخشبية، ويكشرون فى وجهها الهش؟ يقولون إنها مداخلات «موضوعية» و واضحة، و «علمية»، وناجزة، وجاهزة. كل هذا الوضوح، وهذه العلمية، وهذا الكمال، والجهز، تمارس على قصيدة تغرق فى لاشيئها، فى عدميتها، فى لانهائيتها. الإحصائيون يحولونها إلى معجم لفظى، بلا طعم، ولا نكهة، إلى أرقام يغلقون عليها أبديتها، ونوافذها المطلقة، ويرسمونها بمحدودية البيان والآلة والرقم. الإيديولوجيون يجرونها، وهى طائر العدم المطلق، كحمار إيديولوجى، أحادى، فتنهق على أيديهم وفى حبالهم. الاجتماعيون يخصون «فرديتها»، و «غربتها»، ويدعون أنهم يعيدونها إلى المنزل، والبيئة، والأصل، والفصل. والتحليليون (الفرويديون) يشدونها فى طفولاتهم وفى أمراضهم. الأنثروبولوجيون يجعلون منها جمجمة أثرية، أو هيكلاً عظمياً، تاريخياً، اللغويون (أو اللغوائيون)، يجردونها من جسمها وحواسها ومائها، يحولونها إلى حطام لغوى...

النقد يجعل من القصيدة «فأراً» مخبرياً. ليس فأراً حياً (وما أجمل الفئران الحية)، وإنما فأر ميت. هذا الينبوع العدمى الحى، (أى القصيدة) يحرم من ينبوعيته، وتدفقاته، ويجف فى عيون النقاد، وعلى أصابعهم، وأوراقهم، وأرقامهم، وتفاسيرهم، وتفاهاتهم. وهل هناك «لاإنسانية» تضاهى هذه اللاإنسانية التى يمارسها هؤلاء النقاد على

القصيدة! كيف يمكن أن نفترسها، بهذه الوحشية والسادية، والقسوة، والبربرية؟

إن أسوأ ما ارتكبت بحق القصيدة، هو النقد. سواء عندما اضطررت لذلك، أم عندما ادعيت ما يدعيه النقاد الآخرون. لهذا أشعر بالذنب تجاه كل قصيدة حاولت أن أنتقدها، وأعتذر عن كل قصيدة أسأت إليها بالنقد، واعتديت عليها بالنقد، وشوهتها بالنقد. فالنقد اعتداء سافر على القصيدة، واغتصاب لها، ومحاولة قتل عن سابق تصور وتصميم، لهذا علينا أن نحرر القصيدة من تفاهة النقد، ومن تفاهة النقاد. كل من يمارس نقداً على الشعر، يصير تافهاً، ووحشاً، ومسخاً.

إن تحرير القصيدة من النقد والتحليل والاتجاهات النقدية المضحكة أصلاً، إنقاذ لها. ونظن أن النقاد، (ونحن منهم عندما ننقد)، أناس جلادون، وسفاحون. والشاعر الذى يسعى إلى نقد شعره، وإلى النقاد كي يدرسوا شعره هو شاعر يكره قصيدته، شاعر يلد قصيدة، ويسلمها إلى الأموات. شاعر يحب أن يرى قصيدته جثة.

فلنحرر القصيدة من النقد، وليذهب النقاد إلى الجحيم!

النشر والقطيعة المثلثة

عندما قلنا بلا جدوى الشعر وضرورة تحرره من الجمهور والناقد (وهذا ما وسعناه فى هذه المقاربة)، فى الندوتين الفكريتين اللتين أقيمتا فى كل من تونس والجماهيرية، على هامش المهرجانين الشعريين، سئلنا: إذا كنت لا تريد أن يقرأك الآخر (الجمهور، والناقد)، فلماذا أصدرت دواوينك الشعرية فى كتب، ولماذا تنشر قصائدك فى المجلات الشعرية؟ أو ليس إصدار الكتب توجهاً إلى الآخر؟ إلى الجمهور والناقد معاً؟ بل أو ليس ذلك تحرك القصيدة، التى تعتبر أنها لا تتحرك نحو أى شئ، ونحو أى أحد، إلى هذا الآخر؟ وتالياً: ألا يعنى ذلك، أنك تقدم «مضامين» ما، فى قصيدتك، وتالياً: ألا تعترف بجدوى الشعر، لتعترف عبر ذلك الآخر، الذى تنفيه فى كلامك؟ وسئلنا: إذا كان الشعر كما تقول، عدماً يمشى نحو العدم، فالعدم نفسه مضمون، عند أهل العبث مضمون، عند الوجوديين مضمون، حتى عند السورياليين مضمون. لا عدم يطلع من العدم.

إنها أسئلة مربكة وجهت إلينا، لكنها تندرج ضمن الأسئلة التى نطرحها. إن نشر الشعر لا يعنى بالضرورة، (هكذا حددنا الإجابة)، توجهاً إلى آخر محدد، أو إلى آخر غير محدد، فالشاعر يصدر شعره فى كتاب، أو ينشره فى مجلة أو جريدة، أو منشور، كي يتخلص منه، فالقصيدة لا تنتهى، ولأنها سعى إلى اللانهاية، فالشاعر يجد نفسه فى هذه اللعبة. ينحت هذه اللانهاية، يشتغل على القصيدة، فى اتجاه عدمها، أو بياضها أو حتى زوالها. ولأن القصيدة لا تنتهى، فإن العمل عليها لا ينتهى، وكى لا يصل بها النحت و«اللعب» أيضاً إلى نقطة إلغائها يقرر الشاعر أن يتوقف عند نقطة ما من هذا الإلغاء ليستثنى فتات عمله على القصيدة فيبعدها عنه، أو ينقذها من نفسه، أو يغادرها (كى تغادره) إلى الكتاب، أو إلى أى منشور مكتوب آخر. النقطة الأخرى التى تحمل الشاعر على نشر القصيدة، إنه، حين يقرر «إنهاءها» فى نقطة ما، ويستبقيها عنده «شبه ناجزة»، فى الدرج، أو فى الغرفة، أو على الطاولة، فإنها تتحول، إلى ما يشبه الجثة التى تفوح رائحتها فى الجسم وفى الذاكرة وفى البيت وفى الكلمات، وتتحول إلى عبء ثقيل على الشاعر، والأخطر أنها قد تتحول إلى عقبة تحول دون الانتقال إلى تجربة أخرى. فتحرر الشاعر من القصيدة (بنشرها) وتحرر القصيدة من الشاعر، يؤديان إلى حرية الاثنين. هى تشق طريقها إلى المجهول، وهو يشق طريقه إلى مجاهل تجربة أخرى، خصوصاً إذا كان الشاعر من النوع الذى لا يستطيع أن يشتغل على تجربتين شعريتين متزامنتين. أو لا يستطيع حتى عيش تجربتين شعريتين متزامنتين، كى لا يؤدى ذلك إلى إلغاء متبادل بينهما، أو طلوع واحدة على حساب الأخرى. على هذا الأساس تبدو عملية النشر مرتبطة بالقصيدة وبكتابتها أكثر مما هى مرتبطة بالآخر (الجمهور، الناقد). وفى هذا بالذات تحرر من هذا الآخر بمجمل علاقاته ومواقعه ومواقفه، وإرهاصاته. فعندما يلغى الشاعر، أثناء كتابته، متطلبات الآخر، والحاجة إليه، يعنى، أنه يلغيه أيضاً،

عندما يقرر أن ينشر القصيدة فى كتاب أو فى مجلة. ويحدث أنه، عندما يحاول الآخر أن يقرأه حتى، تتضاعف الغربة بين هذا الآخر وبين الجمهور والناقد. فكأنما هناك تشوش عدمى يفصل الاثنين عن بعضهما. القصيدة المتحررة من الآخر، لا يمكن لها أن تبنى علاقة معه. على العكس، تتفشى بينهما علاقة تنافر وتناكر وكراهية ورفض. القصيدة، بحريتها المطلقة، وبلا مرجعيتها ترفض، أصلاً، الآخر، وتتمرد عليه، والآخر المعبأ بالمرجعيات القائمة، اجتماعية وفلسفية ونفسية وثقافية وإيديولوجية ولغوية، يرفض هذه القصيدة التى لا يجد فيها «ماضيه» (والنقد كل النقد أسوأ أنواع التعامل مع الماضى المتجاوز)، ولا يجد فيها كذلك «معارفه»، «ذاكرته» (الخاملة)، وعاداته (المنمطة)، أى لايجد فيها ما ينتظره، يرفضها، وينفر منها، وهكذا ينشأ بينهما فعل عدمى يحمى الواحد من الآخر، ويغرب الواحد عن الآخر. إنه تحقق الفعل العدمى بامتياز، تحقق يتجاوز عدمية القصيدة قبل النشر. من هنا يبدو إصدار القصيدة فعل تضليل رهيب. تضليل للقارئ وللناقد وللجمهور. تضليل فى الدلالات الواهمة. وتضليل فى اللغة، وتضليل فى المعنى المنفى. فالشاعر الذى ألغى الآخر من حساباته لدى كتابته القصيدة، لا يمكن أن يحسب حسابه قبل أو بعد إصدار كتابه. فالحلقة واحدة، وموصولة، والشاعر الذى لايعترف بمكان للقصيدة، سوى فى المكتوب ـ مجلة، أو كتاب (أى لا يعترف لا بالمنبر ولا بالصوت ولا بالجسد، ولا بالساحات العامة ولا المؤسسات ولا المهرجانات كأمكنة يتقدم فيها الشعر)، هذا الشاعر لا يمكن أن يرى فى الكتاب، وسيلة «جماهيرية»، أو وسيلة ترويج، أو إيصال، أو تواصل أو إبلاغ، أو بث، أو إرسال، فى اتجاه الآخر، وإنما جدار آخر، (يوازى جدران اللغة، والعدم، والموت، والمغادرة)، ينتصب بينه وبين الهواء المتفشى، أو بالأحرى قطيعة حادة تفصل بين ما يسمى التواصل و القصيدة. هذه القطيعة تصل أيضاً إلى الشاعر نفسه. فالقصيدة بعد نشرها (بعد المغادرة) تقطع مع الشاعر ويقطع الشاعر معها أيضاً. إذن، تقوم قطيعة مثلثة: قطيعة مع الآخر، قطيعة مع الشاعر، قطيعة الشاعر معها. وهذا يتصل إلى حد كبير بشعرية النص الذى، فى تفلته من هذه الوشائج، يخسر ماضيه، وربما يخسر حاضره ومستقبله. وفى هذه الخسارة تربح القصيدة حرية غامضة غريبة، تجعل منها كائناً «برياً» وحشياً لا تنفع لالتقاطه أو لأسره، الشباك والفخاخ، ولا إغراء الألفة، والترويض، والتكيف والراحة. بهذا المعنى تصير القصيدة غريزة مجهولة، بين الغرائز المعهودة، غريزة من حواس وعناصر تنتفى، وعادات مكسورة، وطقوس نافرة. ذلك أن الغريزة، غريزتها، فى تمردها على الألفة تتمرد على الطقوس، أى تتمرد على الوصول إلى ما يجعلها رغبة مأسورة بالنهائى والمكرر. غريزة فى لاوصولها إلى شئ تحفظ رغباتها وأسرارها وميتاتها وأزماتها وتقاسيمها.

فالآخر عندما يتلقف القصيدة يحول غرائزها إلى طقوس؛ طقوسه وعاداته وتصنيفاته. لذا، تتكور القصيدة فى الكتاب كأنما كى تتخفى، كأنما كى تعاند، وتغادر هذا الآخر (بمن فى ذلك الشاعر) كى تنضم إلى عزلتها ووحدتها وتمتعها بذاتها، وبنرجسيتها وبخفائها، وبكسورها، وبتوحشها.

والكتاب هو المكان الوحيد الذى يحضن هذه الغريزة الخالصة، هذه الغريزة القادمة، هذا النفى الحى للآخر.



الشعر وضغوط التلقى

على جعفر العلاق*

جمهور الشاعر أم قارئ النص؟

ما الذى يدفع شاعراً، مثل أدونيس، إلى أن يتحدث بهذه النبرة اليائسة: «ليس لى جمهور، ولاأريد جمهوراً»[1]؟ أهى القطيعة المحكمة بين الشاعر والجمهور؟ أم بين القصيدة ومتلقيها؟ أهى شجاعة اليأس؟ أم الاستغراق، فى الكتابة الشعرية كوناً مكتفياً بذاته؟

إن سلسلة الأسئلة يمكن أن تنفتح على المزيد منها، غير أن مايسترعى الانتباه حقاً هو تمييز الشاعر، فى جملة لاحقة، بين الجمهور والقراء: «الخلاقون لهم قراء»[2]، وهذا التمييز ليس هيناً. إنه يؤشر اتجاهين ممكنين تسلكهما القصيدة فى طريقها إلى المتلقى، أو، بعبارة أخرى، منحيين فى كتابتها يستهدفان، بالنتيجة، نمطين مغايرين من مستهلكى الشعر والمتعاملين معه.

* شاعر وناقد عراقى.

الجمهور لايشير إلا إلى حالة عامة من التلقى، إلى أفق عام من التكوين النفسى والذوقى والمعرفى. كتلة يحركها الشبه لا الاختلاف، والروح العامة لا الخصائص الفردية. وبذلك فإن الجمهور، بهذا المعنى، يستسلم فى تلقيه الشعر إلى دوافع مشتركة إلى حد كبير لا تفسح حيّزاً واضحاً للنتوءات الشخصية وفردية الاستجابة.

إنه يتلقى الأثر الشعرى تلقياً جماعياً، ويتضامن بطريقة عفوية فى إعلان احتفائه بالقصيدة. واحتفاؤه بها ينمو تدريجياً، وربما يكون للافتتان المتعجل، من قبل البعض، دور فى انتقال هذه العدوى الوجدانية الملتهبة. والجمهور، من جانب آخر، هو الطرف الأخير من ذلك الطريق الشفاهى الذى تسلكه القصيدة منبثقة من نبعها الأول: الشاعر. وجود الجمهور، إذن، بقية من بقايا الفاعلية الشفاهية التى حكمت، ولاتزال إلى حد ما، مسيرة التلقى والاستجابة التى تقطعها القصيدة عادة فى اتجاه واحد من الشاعر إلى الجمهور. دون أن يتاح لهذا الاتجاه أن ينفتل عائداً إلى البداية:

الشاعر ← الجمهور

وإذا كان الجمهور تجسيداً لاتجاه شفاهى تقطعه القصيدة، فإن القراء لايمثلون، فى الغالب، إلا الاتجاه الآخر. ذلك الاتجاه الذى تعتمد فيه القصيدة لا على خصائصها الصوتية بل على تشكيلها الخطّى، أو وجودها الفيزيائى المرتعش على الورق. القراء، فى معظم الأحيان، ليسوا كتلة أو شريحة أو مناخاً. إنهم عينات منعزلة عن بعضها البعض، أو هم، عموماً، تجسيد لفردية التلقى وخصوصيته، يلامسون القصيدة، لا باعتبارهم محيطاً عاماً متجانساً بل بكونهم أفراداً: يستعين كل منهم بعزلته الجسدية والروحية على استدراج القصيدة إليه، واستيعاب تفاصيلها. ولكل منهم آلياته الخاصة فى القراءة أو التلقى، وله ذخيرته من الخبرة والمعرفة التى يستنهضها بطريقة شخصية. وفى الوقت الذى يقف الجمهور فى نهاية طريق لايقبل العودة، فإن القارئ ليس علامة على طريق مغلق، بل هو مفصل حيوى يصب فيه الطريق القادم من النص ليتولد عنه طريق آخر يعود إلى النص ثانية:

القارئ ⇄ النص

إن الطريق هنا، لايربط بين الشاعر والجمهور، كما فى الحالة الأولى، بل بين النص والقارئ. ولايتخذ هذا الطريق وجهة واحدة بل يسلك اتجاهين متعاكسين يغذى أحدهما الآخر، ينمو به وينميه فى آن[٣].

لم يكن دور القارئ، فى صلته بالنص، دوراً استهلاكياً فقط. ولم يقتصر على الاستجابة للنص استجابة حرة ترضى ظمأه الجمالى، وتشبع فيه، وهو فى عزلته البهيجة تلك، نزوعه إلى التلقى الشخصى الممعن فى كشافته وفرديته، بل أصبح هذا القارئ طاغية جديداً، تشكل استجابته للنص نسيج الموقف النقدى برمته. وهكذا شهدنا، ومنذ الستينيات، اتجاهاً نقدياً مؤثراً يقوم على سلطة القارئ، ويستند إلى استجابته للنص الإبداعى: نقد استجابة القارئ Reader - Response Criticism. وهكذا تحولت عناية النقاد من النص باعتباره بناء متحققاً للمعنى إلى استجابة القارئ وهو يتابع النص مطبوعاً على الورق[٤].

ماعاد معنى النص، إذن، إنجازاً لمؤلفه، بل صار نتاجاً أو خلقاً يقوم به القارئ المتميز[٥]. وقد ازدهر هذا الاتجاه، الذى يستند إلى فاعلية القراءة، ازدهاراً بيناً فى بيئات نقدية محددة، حتى غدا تياراً مهيمناً. إن النقد البنيوى الفرنسى، كما يقول جوناثان كوللر، يقوم جوهرياً على نظرية القراءة[٦]. ولاشك أن هذا الاتجاه قد جعل من نشاط القارئ مولداً لعدد كبير من الدلالات والمعانى. كل قارئ للنص يجسد، فى حقيقته، أحد المعانى الممكنة للنص المقروء. ويمثل القراء، بعددهم المتنامى، تشظّيات للدلالة، وتفجرات لها فى كل اتجاه. كان ارتباط النص بمؤلف بذاته يعنى انغلاقه على معنى نهائى واحد لايقبل التعدد كما يرى نقاد هذا الاتجاه. أما الركون إلى استجابة القارئ فهو طريق لا نهاية له صوب معان للنص لا نهاية لها أيضاً[٧].

ومع أن القارئ والجمهور، كليهما، يحلان فى الصميم من مشكلة التلقى، فإنهما يختلفان، كما أشرنا، اختلافاً واضحاً. إن لكل منهما دلالته الخاصة على طرف من هذه المشكلة المعقدة: وبما أن هذا البحث ليس معنياً، بشكل أساسى، بالقارئ ونظرية القراءة، فإن الاهتمام سينصب على الجمهور المتلقى، ذلك الجمهور المعروف بخصائصه التى أشرت إليها قبل قليل. مع أن التداخل بين القارئ والجمهور قد يرد، أحياناً، كلما دعت الحاجة إلى ذلك.

جسدية النّص الشعرى

لاتبدو القصيدة العربية الحديثة، فى الأغلب، بعيدة تماماً عن القصيدة التقليدية فى اعتمادها الطريق الشفاهى أساساً فى مخاطبة الجمهور. ورغم مايبدو فى هذا القول من تطرف، للوهلة الأولى، فإن تأمل شعرنا العربى الحديث، حركة ونمواً وارتباطاً بالحياة، لايؤدى إلى حكم مختلف اختلافاً حاداً.

منذ الخمسينيات والشاعر العربى الحديث شديد الارتباط بالجمهور. ومنذ ذلك الوقت وهو يسعى بدأب ومرارة إلى أن يوفر، فى قصيدته، مايحكم صلة الجمهور بها، ويجعل تفاعله معها مؤكداً. ولاحاجة للتذكير أن الاستثناءات، وهى ليست كثيرة على أية حال، لاتغير كثيراً من هذا الواقع.

إن القصيدة العربية لاتزال، فى صلتها بالمتلقى، تخفى الكثير من تفاصيل كيانها الفيزيائى. ولم يستثمر، حتى الآن، وجودها الخطى الملموس بطريقة كافية وفعالة[٨]. وبالرغم أن هذا الجسد النابض على الورق قد أصبح، فى السنوات الأخيرة، مجالاً لاشتغال عدد من نقاد الحداثة فإن المتلقى / الجمهور لم يصبح طرفاً مؤثراً فى هذا التفاعل، ولم يعتد، بعد، على الوصول إلى القصيدة عن هذا الطريق الجسدى تماماً. إن المتلقى لايزال مفتوناً بالصوت: يحركه ويشكل استجابته، وهو، فى حركته باتجاه القصيدة، يتبع نبض الإيقاع المكتوم حيناً، والتطريب الحسّى والوجدانى حيناً آخر. ورغم المغالاة التى نلمسها، أحياناً، فى الحكم على عزلة القصيدة العربية الحديثة، أو مجافاتها لاحتياجات المتلقى فإن الشعر العربى لايزال خطابياً فى معظمه[٩].

لقد كان ريفاتير محقاً فى إشارته إلى دور القارئ فى تشكيل الظاهرة الأدبية التى لايراها إلا «علاقة جدلية بين النص والقارئ»[١٠]. ويمكن لهذه العبارة الدقيقة أن تنطبق، تماماً، على واقعنا الشعرى إذا قمنا بزحزحة مفردتين أساسيتين عن مكانهما: النص، القارئ. وحين نستعيض عنهما بمفردتين أخريين هما: الشاعر، الجمهور، يكون الحكم أكثر انطباقاً على وضع الشعر العربى كتابةً وتلقياً. إن الجدل فى شعرنا العربى لم يكن، فى الغالب، إلا بين الشاعر/ الصوت، والجمهور / الأذن. أى أنه كان تفاعلاً شفاهياً تشكل الأذن والشفة طرفيه الحاسمين. هكذا كان واقع الصلة بين الشاعر والجمهور وهكذا هو الآن تقريباً، وإن كان قد فقد شيئاً من ضراوته السابقة.

الشعر استغراق للسمع

حين عَرّف جون ستيوارت مل الشعر لم يشر إلى طبيعته الصوتية فحسب، بل أعلى من تلك الطبيعة بطريقة لافتة للنظر حقاً. إن الشعر لديه ليس قولاً يسمع سمعاً فقط، بل «يستغرق السمع»[١١]. فالشعر، إذن، استغراق للسمع؛ الحالة القصوى من الغرق فى نشوة صوتية وجذل إيقاعى غزير.

والجمهور لايحقق صلته بالشاعر وقصيدته، بأفكاره وأهوائه ومواقفه، إلا عبر هذه الغلالة الصوتية الريانة. أما الشاعر، وهو يدرك هذه الحقيقة بعمق، فإنه يحاول أن يضمن لقصيدته أكبر قدر من الغنى الصوتى الذى يجعل طريقها إلى الجمهور آمنا. ولتحقيق ذلك يسعى الشاعر إلى:

١ـ الإعلاء من شأن الخصائص الإيقاعية والصوتية، والعناية بكل ما يجعل هذا الثراء الصوتى متفشياً عبر النص الشعرى، صادرا عن تفاصيل الصياغة كلها: نظام التقفية، الوزن، التكرار، التجنيس، حروف اللين.

٢ـ وقد لايكتفى الشاعر بالغنى الإيقاعى فى ثنايا القصيدة، بل يدخل هو طرفا فى هذا الإثراء. فلا يعود وجودا بيولوجياً مستقلاً عن صوت قصيدته، وإنما يضيف إليها صوته هو، يقحم جسده فى عملية التأثير كلها: وهكذا يتضافر الجسدان معا، جسد القصيدة وجسد الشاعر فى إغداق هذا الرنين التهجدى الراجف.

فى شعرنا الحديث، عموماً، صار للسماع أرجحية خاصة على القراءة وتقاليدها[١٢]. وأخذ الشاعر الحديث لايتردد فى التفكير، مثله فى ذلك، مثل الشاعر التقليدى، فى آلية الإلقاء، ومواجهة الجمهور. حتى أخذ هذا الهاجس، هاجس الإلقاء، يترك بصماته على بناء النص الشعرى[١٣]، وهكذا يصبح «الصوتى حاضراً فى الكتابى» فى أكثر الأحيان. ويذهب محمد بنيس أبعد من ذلك حين يؤكد أن شعر أدونيس الداعى إلى تخطى الثوابت شعر مترع بالإنشاد والشفوية حتى إن الكتابة الجديدة:

«التى مارسها أدونيس بأناقة متمردة، ونظّر لها، وهى الطرف الأقصى لحداثة شعرنا فى هذا العصر، مشعة بالشفوية، وخصيصتها الإنشادية ذات صرح مكين»[١٤].

لذلك، فإن سلطة المتلقى ليست خارجية دائمًا، بل هى فى أحيان كثيرة، استبداد داخلى: يكمن للقصيدة فى مكان ما، قبل اندلاعها، ليلقى على الشاعر رقاه السحرية قبل فعل الكتابة، ويملى عليه شروط التوصيل والتلقى. وهكذا، فإن للمتلقى وجود فى وعى المبدع[١٥]، ولامفرّ لهذا المبدع من مواجهة هذه الحقيقة:

«إن الكاتب يعى، حسب مستويات متعددة، وفى مختلف المراحل التاريخية، صنف القراء الذى يتوجه إليه بكتابته، وهذا الوعى يعيّن العوامل الأخرى، بلاغة وقوانين كتابته»[16].

اللذة الغامضة

على الرغم من أن الصلة بالمتلقى لم تحظ، فى بعض أنماط القصيدة العربية، بما تستحقه من عناية، إلا أن الشاعر العربى الحديث لايزال حريصا على الاحتفاء بهذا الصديق الذى لا مفر منه: المتلقى أو الجمهور. وسنبحث فى فقرة لاحقة تجليات هذه العناية ونتائجها.

كان الجمهور، فى أحيان كثيرة، عرضة للوم. وكانت جدارته، بوصفه متلقيًا، موضع شك وتساؤل مستمرين. ويمكن القول إن الاتجاه الذى بلورته مجلة «شعر» وقادته، نظرية وممارسة، إلى آفاقه المعروفة كان فى طليعة من وضع هذا المتلقى موضع الاتهام.

وقد دار جدل عنيف، ماكان يهدأ إلا ليندلع ثانية حول هذه الأزمة بين الشعر ومتلقيه. وكان الجدل كثيرا مايختزل خيوط المشكلة كلها حول ظاهرة الغموض فى القصيدة الحديثة تحديداً: المستوى الثقافى العام، الاستعداد الخاص، شروط التلقى، وظيفة الشعر، طبيعته. وكانت حصة الجمهور من اللوم هى الراجحة دائماً، فيما يتعلق بظاهرة الغموض وأسبابها، إلا أن هناك، من النقاد العرب، من تناول هذه الظاهرة بكفاءة معرفية ونقدية متميزة[17].

ولم يكن الجمهور هو المقصر دائماً؛ فقد شهد الشعر العربى الحديث أنماطا من الفوضى فى تركيب القصيدة بدءا من وحداتها الصغرى: الجملة، وانتهاء بتشكيل النص الشعرى عموماً. إضافة إلى ذلك، فإن القصيدة لم تكن تنهض، فى بعض الأحيان، على تجربة إنسانية ممضة وحقيقية، قدر اعتمادها على كد ذهنى، واختلاق، وافتقار إلى ماتريد قوله حقاً.

إن الغموض خصيصة شعرية حقة. تترشح عن جماع العمل الشعرى، من بنائه ورؤياه فى فرادتهما وتوترهما، وينبثق عن القصيدة الصادرة عن الانفعال فى تعقيده ورهافته[18]. وهو حين يشع من ثنايا النص ومناخه الكلى فإنه يعزز من قوة القصيدة وجاذبيتها:

ويضاعف من افتتان القارئ بها. ويشير الجرجانى إلى ذلك فى إحدى لفتاته الثاقبة:

«من المركوز فى الطبع أن الشئ إذا نيل بعد الطلب له، والاشتياق إليه، ومعاناة الحنين نحوه، كان نيله أحلى وبالمزية أولى، فكان موقعه من النفس أجل وألطف، وكانت به أظن وأشغف»[19].

من جانب آخر على القارئ أن يكسر دائرة التلقى السلبى. إنه مطالب، أيضاً، أن يترك جلسته المريحة تلك متجهاً إلى القصيدة: يستقبلها فى نقطة ما فى الطريق، نقطة لقاء حار منفتح. ومن الطبيعى أن يكون لهذا اللقاء شروطه الشاقة أحياناً: أن يتوفر لدى متلقى الشعر، كما يرى صلاح ستيتيه:

«تقنية خاصة، مرتبطة بحساسيته، وبواقعه الإنسانى والحياتى، وبتجاربه مع الكلام وأبعاد الكلمات، لكى يصبح هو أيضا، على قدر من الشفافية والطهارة الداخلية يتيح له أن يلج إلى عالم الشاعر»[20].

ما الذى يترتب على الشاعر عمله لكى يقطع، هو الآخر، حصته من الطريق متجها إلى جمهوره: جمهور القصيدة الحديثة؟ لاشك أن هناك عوامل عدة سياسية واجتماعية وفكرية جعلت الشاعر مؤمناً بجدوى هذا اللقاء. وبذلك تحمل هذا الشاعر قدرا غير قليل من التنازلات الجمالية لكى يضمن لهذا اللقاء بجمهوره أن يكون فعالا. وإذا كان الجمهور طرفا رابحا فى هذه المعادلة، فإن حصيلة الشاعر منها، موضع جدل وخلاف شديدين: كيف انعكست هذه الصلة على القصيدة الحديثة لغة وبناء؟ أى الكفتين كانت الراجحة: تضحيات الشاعر الجمالية أم المردود الواقعى النفعى للتوصيل؟

نص الواقع وواقع النص

لقد ترتب على تلك العلاقة المشتبكة عدد من النتائج ارتبطت بالقصيدة الحديثة، رافقت نشأتها الأولى وتركت آثارا عميقة وموجعة على حداثتها، مفهوماً وممارسة.

كان الواقع العربى، آنذاك، يشرف على هاوية مخيفة؛ فرماد الحرب الكونية الثانية لا يزال حارا، وأنين الشعوب المهزومة يملأ الذاكرة. ظاهريا كانت الحرب قد انتهت إلا أنها، حقيقة، قد بدأت على صعيد آخر. وبدأ معها، بالنسبة إلى الوطن العربى، عصر جديد من القلق والعنف والتشظى. لكنه، فى الوقت ذاته، عهد ليقظة الوعى، بالنسبة إلى العرب، ومعاناتهم الحديثة المقلقة.

أخذ ثلج النوم العربى يتفتت تحت دم فلسطينى حار، وبدأ الليل يذوب تحت سماء مشتعلة: سلسلة من الانقلابات، والتململ، والإفصاح، بطرق شتى عن نزوع ثقافى وسياسى واجتماعى لم نألفه سابقا. كان هناك مسعى عربى شاق لتجسيد هذا الوعى الجديد، والتعبير عنه على أصعدة مختلفة. ولم يكن للقصيدة العربية إلا أن تسهم بنصيبها الشاق من تلك المهمة: أن تتوجه إلى الناس وتشارك معهم فى تمزيق وجه القبح، وتعبر عنهم، فى صراعهم الضارى ضد ذلك الواقع البشع. وماكان لها أن تفلح فى أداء تلك المهمة لو انشغلت بمناخها الفنى الخاص، أو انصرفت، عبر عزلتها الرفيعة، إلى تعميق سلوكها الجمالى فقط.

لقد اختارت القصيدة الحديثة، لاسيما فى الخمسينيات، التنازل عن بعض من سحرها الغائم، ولغتها المواربة وهى تتجه إلى ذلك المتلقى المحتشد: الجمهور. وصار واضحا أنها قد استمدت فيضا إضافيا من حيوية الجو العام: لم تعد مطلبا جماليا وفنيا محضا، بل كانت تبدو، فى أحيان كثيرة، حاجة فكرية ووطنية، أو جهدا مزدوجا: فنيا/ فكريا فى أفضل حالاتها.

وبقدر ما أفادت القصيدة الحديثة من جو اليقظة العام، فإن طاقتها المحركة لم تكن فى منأى عن الأذى. كان على الشاعر، أحياناً، أن يجعل من قصيدته، فى ظرف ملتهب كهذا، جزءا من فاعلية يومية عامة. لذلك ماكانت القصيدة لديه تجربة جمالية وفنية صافية فحسب. بل كانت، فى أحيان كثيرة، فاعلية سياسية/ فنية، تسعى بحرقة واضحة إلى هدف يقع خارج القصيدة؛ هدف، أو أهداف، تمس واقع الناس وتلبى مطالبهم فى الحرية والعدالة.

ولكى ينجح، فى مهمته تلك، لجأ الشاعر الحديث إلى تكريس قصيدته لدور إضافى، عليها أن تؤديه فى أرض مجاورة. وهذا الدور لاتكمن قيمته داخل النص بل خارجه؛ أى خارج الهدف الجمالى والفنى للقصيدة. وبذلك صارت بعض الكتابات الشعرية تأخذ، أحيانا، شكل الوسيلة وتلتزم بطبيعة الأداة.

وحين انخرطت القصيدة الحديثة، فى ذلك السجال المتوتر، كان لها شرف الانتماء إلى الناس، والانتصار للحلم الوطنى والقومى والإنسانى. وقد دفعت القصيدة، من جراء مسلكها هذا، ثمناً ليس هيناً: أجلت حسم بعض مشكلاتها الجمالية التى كانت تتطلب، كى تنجز، انخراطا فى جدل الحداثة الشعرية، وبلورة تصور عربى لها. هذا من جهة، ومن جهة أخرى تقديم تجسيداتها المتفوقة التى تستمد قوتها وجمالها من كيان شعرى مكتف بذاته.

وجدت القصيدة الحديثة نفسها فى مواجهة واقع محتدم، وكان عليها أن تقنع، فى أحيان كثيرة، بدور الوسيط: أن تكون حمالة أفكار، وموضوعات، وأهواء، دون أن يتاح لحمولاتها هذه أن تلتحم بجسد النص الشعرى وتغدو جزءا داخليا من نسيج مترابط.

ونتيجة لذلك كله، واجهت القصيدة العربية شرخا خطيرا: تمثل فى تلك الثنائية القائلة: الشكل والمضمون، التى طحنت بين فكيها القاسيين الكثير من الثراء الجمالى للنص. كان الواقع الشائك يقترح مضامين وموضوعات يدار حولها الكلام. وكان على القصيدة نقل تلك الموضوعات والمضامين؛ سلسلة من الثنائيات تنهض، ثانية: الإناء ومحتواه، القدح وخمرته، اللفظة ومعناها. وكلها تعكس وضعا واحدا: ثمة وعاء لابد من ملئه بمضمون محدد، ثمة رداء ينبغى حشوه بجسد ما.

وحين كانت القصيدة تحاول الانفلات من هذا القيد، أو تتمرد على أى ترتيب ذوقى أو إيديولوجى، أعد مسبقا، كان عليها أن تواجه تهما عدة: فهى كتابة مارقة، متعالية، وملتوية. لم يكن متاحا للقصيدة الحديثة أن يكون لها اختلافها عن السائد والمشترك، أو مسلكها الخاص فى التعبير الذى قد يكون، أحيانا، على شئ من الغموض الآسر المشع. وقد فعلت تلك المواجهة فعلها، فى أحيان عدة؛ ترويض القصيدة الحديثة وإعادتها إلى دائرة الشيوع والعمومية، لغة وذائقة، الأمر الذى أدى إلى كسر نموها فى سياق حداثى متجانس.

كان لواقع الخمسينيات إيقاع حار، دام، وثرى بالوعود: تمتزج فيه البطولة والموت، والثقة الغامرة بالمستقبل فى مزيج مهرجانى غريب. وقد كان لكل ذلك أثره على حداثة الشاعر العربى. حين كان السياب أو البياتى، مثلاً، يستجيب لواقع كهذا، فإنه يفعل ذلك، غالبا، بدافع مزدوج، يشكل الفعل السياسى والفعل الإبداعى طرفيه الأساسيين. وهذان الطرفان يتضافران، أحيانا، لتحقيق هدف لايستمد قيمته إلا من مكنونه العام ومحتواه اللاشخصى.

وهكذا يصبح الشاعر الحديث، يوما بعد آخر، جزءا من هدير خارجى واسع يغطى على هواجسه ونداءاته الداخلية وتردده الإنسانى من جهة، ويشغله، إلى حد ما، عن شخصية شعرية تميزه. ومن أجل أن يكون انتماؤه لهدير هذا التيار مبررا كان عليه أن يصغى إلى نبض تلك الحيوية الشعبية الدافقة. ويتخلّى، إلى هذا الحد أوذاك، عما يجعله، ربما، فردياً أو لامبالياً.

فى «المومس العمياء» و«الأسلحة والأطفال»، مثلاً، كان إصغاء السيّاب شديدا، بفعل ضغوط إيديولوجية واضحة، لا إلى عالمه الداخلى بل إلى الخارج وهو يتشقق، وينهار. كانت قصيدته ممرا فخما لصوت شعبى عام وجليل. أما صوت السياب نفسه فقد كان جزءا من تلك الفخامة وذلك الجلال، لكنه لم يستطع أن يحقق ماحققه فى مرحلة لاحقة: أعنى ذلك الاتحاد المدهش بين القصيدة، ودلالتها الداخلية، أو التداخل بين الخاص والعام، الأمر الذى لم يتحقق إلا بعد أن خفت فى عظامه ذلك الرنين الإيديولوجى المغرى، وماعاد هاجس الصلة بالجمهور شاغلاً أساسيا من شواغله.

ومايصدق على السياب يمكن أن يصدق، أيضا، على البياتى. فإذا كان السياب قد كتب، وهو يستجيب للواقع الخارجى وبواعثه، قصائد عدة، فإن بعض المجموعات المبكرة للبياتى كانت استجابة وجدانية عذبة لذلك الواقع ومماشاة لمتغيراته الظرفية.

التلقى تجربة جماعية

أول مايلفت النظر أن الشاعر العربى الحديث لايزال، عموماً، يغذّى قصيدته بما يجعلها صالحة، باستمرار، للتلقى الجماعى. ورغم ما تعج به ساحة الشعر والنقد معا من ادعاءات تتخطى الذوق السائد، وتجاوز الأعراف الراسخة، فإن الكثير من شعرائنا لايكتبون لقراء مؤجّلين أو أزمنة مقبلة كما يدّعى بعضهم. إنهم يكتبون القصيدة وفى مخيلة البعض منهم، عكاظ من نوع ما، هى عكاظه الخاصة: يستجيب لشروطها ويرضخ، دون وعى منه ربما، إلى تواطؤ واضح معها. أى أن فى ذهنه، إلى هذا الحد أو ذاك، صورة ملموسة لجمهور محدد، ومناخا عاما للتلقى.

لذلك لايبدو مبالغة فى القول إن بعض شعرنا العربى، وهو ليس قليلاً تتم كتابته بناء على حركة التلقى واتجاهاتها. ولا أظن أن أمة أخرى، على هذا الكوكب القاسى، تتفوق على افتتاننا الكاسح بمهرجانات الشعر، ونشوتنا الصاخبة بإنشاده والتغنى به.

فى اهتمامه بالجمهور/ المتلقى، كان الشاعر العربى يحاول أن يكيف جسد قصيدته ويحد من طفولتها الشرسة المترامية. وقد تجلى ذلك فى بعض الظواهر التى كانت تحقق، فى واقع الحال استجابة لمتطلّبات التلقى الجماعى: مواجهة الشاعر للجمهور.

إن كثيرا من شعراء حداثتنا العربية هم، فى حقيقتهم، شعراء غنائيون، عدا اختلافات هينة لاتغير من جوهر الأمر شيئا.

و يفصح الشعر العربى الحديث، عامة، عن دفء غنائى دفين، يتجلّى فى نزعة الشاعر العربى إلى استثمار الإيقاع والاندفاع به إلى وديانه المرهفة. وقد لايقف هذا الوله عند الإيقاع وحده بما له من رفيف سرى هادئ، بل إن البعض، ممن يكتبون القصيدة الحديثة بحس تقليدى، يتجاوزون ذلك إلى تفجير ضجة النغم ودبيبها المخدر، مبتعدين عما تمنحه الزحافات والكسرات العروضية، مثلاً، من ثراء وترويض للصخب العروضى الراكض.

وهذه الظاهرة كانت تغذى فى الجمهور غالبا نزوعه إلى الانتشاء بالإنشاد المهرجانى وتتغذى منه أيضا.

وربما كانت العناية بالمفتتح الشعرى من أكثر مظاهر هذه الغنائية تجليا. فمن خلال هذه البداية الذاتية يحاول الشاعر الحديث أن يختار، لملاقاة قارئه، أعذب المداخل وأكثرها دفئا شخصيا. إن السياب، مثلاً، حين يستهل «أنشودة المطر» على هذا النحو:

«عيناك غابتا نخيل ساعة السحَرْ
أو شرفتان راح ينأى عنهما القمر
....
وتغرقان في ضباب من أسى شفيف
كالبحر سرح اليدين فوقه المساء،
دفء الشتاء فيه وارتعاشة الخريف،
والموت، والميلاد، والظلام، والضياء
فتستفيق ملء روحى، رعشة البكاء»(٢١).

فكأنه يغترف من ذاكرة طللية فياضة، ويستثير فى المتلقى مخزونا وجدانيا حارا. وهو، بعد أن ينجز هذه الافتتاحية الملتهبة، سرعان مايغادرها، مفتونا بأسلافه الجاهليين، ليقود قصيدته عبر سلسلة من الانشغالات التى يرتبط، من خلالها، الهم الوطنى والإنسانى العام بالانكسارات الخاصة.

وتلعب الأنا الغنائية دورا مهما فى توثيق الصلة بين الشاعر وجمهوره. إن شعر أدونيس فى عمومه، وفى (أغانى مهيار الدمشقى) وماقبله خاصة، يستجيب لتلك الذات الغنائية استجابة عميقة يكون الجمهور طرفا صريحا أو مضمرا فيها.

وحين نتأمل، مثلاً، هذين المقطعين لأدونيس والبياتى نجد أنهما يسعيان إلى إقامة تلك الصلة الوجدانية واللسانية بين القصيدة وجمهورها:

١- «قلت لكم أصغيتُ للبحارْ
تقرأ لى أشعارها، أصغيتْ
للجرس النائم فى المحار؛
قلت لكم غنيت
فى عرس الشيطان، فى وليمة الخرافة؛
قلت لكم رأيت
فى مطر التاريخ، فى توهج المسافة
جنية وبيت»(٢٢).

٢- قلت لكم لكنكم أشحتُم الوجوهْ
عالمكم مزيّف وحبكم مشبوهْ
يا أيها الأبواق، يابهائما فى السوْق
قلت لكم عليقكم مسروق
لكنكم نفختمُ فى البوق
سرقتمُ كنوزيَ المخبوءهْ
لكنكم لم تسمعوا بقية النبوءهْ
وها أنا فى السوق
أضرب فى السياط ، حافى القدمين
عارياً مشنوق»(٢٣).

إن هذين المقطعين، كليهما، يؤكدان صلة من نوع خاص بين الشاعر وجمهوره، تتمثل فى تلك الخبرة المشتركة بينهما، حيث يتحدث الشاعر إلى جمهوره أو شعبه أو مريديه مذكراً بوعيده. أو نبوءته أو رؤياه.

إن الذات، لدى أدونيس، هنا، تقف فى مواجهة الجمهور فاعلة مكتشفة، تنقل إلى الآخر(ين) خبرتها القاسية واكتشافها للغامض والمجهول. أما بالنسبة إلى البياتى فإن ضمائر المخاطبين وغزارتها، وتراكضها المتتابع يضع الشاعر والجمهور المخاطب فى حمّى من اليقظة العالية والانتباه المشدود. ومن جانب آخر، فإن هذا الجمهور يصبح طرفاً فى هذا الخطاب الملتهب الذى لايكف عن لذعه وتغذيه، وإيقاظ إحساسه بالذنب، لأنه لم يسمع نبوءة الشاعر حتى النهاية ولم ينتبه إلى حلول الكارثة.

ولابد من الإشارة إلى أن هذه النزعة تركت آثارا واضحة على بنية القصيدة الحديثة؛ حيث أدى هذا الاندفاع النغمّى، أحيانا، إلى ملامسة التجربة ملامسة خارجية بدل الغوص، بعيدا، للإمساك المتأنى بجوهرها الدافئ الطرى. لذلك لايبدو مبالغا القول بأن:

«طغيان الانتظام الوزنى فى الشعر يرافقه انحسار للصورة الشعرية عنه. وكلما خف طغيان الانتظام الوزنى كلما ازداد بروزالصورة الشعرية فى النصوص المنتجة»(٢٤).

ومع ذلك، فإن خفوت لغة المجاز، عموما، يكاد أن يشكل أرضا مشتركة تجمع بين الكثير مما يكتب من شعرنا الحديث الآن. وقد أدى ذلك إلى هذه النتيجة الباطشة بالشعر: هيمنة المجرد والذهنى والافتقار إلى الأداء بالصورة(٢٥).

شباك لإغواء الجمهور:

والشاعر الحديث، حين يتمتع بيقظة جمالية عالية يحاول استدراج الجمهور وتغذية فضوله بأساليب شتى. إن التلاعب بأنساق الجمل الشعرية، والتنويع المرهف فى نظام التقفية والتنقل بين الخبر والإنشاء؛ كل ذلك يتيح للقصيدة حدا عاليا من الإثارة والجدة.

لنتأمل المقطع التالى من قصيدة «العودة لجيكور» للسياب:

١ ـ نزع ولاموتُ
٢ ـ نطقٌ ولا صوتُ
٣ ـ طلق ولاميلادْ
٤ ـ من يصلب الشاعر فى بغداد؟
٥ ـ من يشترى كفّيه أو مقلتيه؟
٦ ـ من يجعل الإكليل شوكا عليه؟
٧ ـ جيكور ياجيكورْ
٨ ـ شدت خيوط النور
٩ـ أرجوحة الصبح
١٠ـ فأولمِى للطيور
١١ـ والنمل من جرحى(٢٦).

يستنفر الشاعر، فى هذا المقطع الكثيف النامى، أقصى طاقاته: إحساسه باللغة والإيقاع والتقفية وبناء الجملة، كسرا لكل رتابة ممكنة ومحافظة على انشداد القارئ.

لو تأملنا طريقة التقفية، مثلاً، لوجدنا أن الأبيات (١ـ٨) تتوزع على أربعة حروف روى (ت. د. هـ. ر) أى أن كل بيتين اثنين يشتركان فى قافية واحدة. ولايشذ عن ذلك إلا الأبيات الثلاثة الأخيرة (٩ـ ١١) . كما أن هذه القوافى تتأرجح بين الحركة والسكون؛ فالشاعر يبدأ أبياته بقافية التاء المضمومة، لكنه بعد بيتين اثنين فقط ينتقل إلى سلسلة من القوافى الساكنة ولايعود إلى القافية المتحركة ثانية إلا فى الأبيات الثلاثة الأخيرة، وفى البيتين (٩ و ١١) تحديدا ليجسد حركة الأرجوحة والطيور والنمل والوليمة ومافيها من عذاب وتضحية.

وقد نوع الشاعر، كذلك، فى طول الأشطر؛ فالأبيات (٤ ـ ٦) أكثر الأبيات طولاً. أما الأبيات الباقية فتكاد تكون مساوية فى الطول. ولكى لاتتسلل إلى هذه الأبيات رتابة ما بسبب هذا التساوى فقد لجأ الشاعر إلى تنويع بارع فى التفعيلة الأخيرة من كل بيتين يشتركان بقافية واحدة. وهكذا جاءت التفعيلات على الترتيب التالى: فعلُ. فعلان، فاعلان .فعلان. فعل. فاعلان.فعل. الأمر الذى أعطى المتلقى إحساساً بتفاوت هذه الأبيات فى الطول وتنوعها فى الإيقاع.

أما الجمل فقد كانت، أيضاً، عرضة لتنويع جميل عزز من حيوية المقطع وتموجه النفسى والإيقاعى. لقد افتتح الشاعر هذا المقطع بثلاثة أبيات تبدأ كلها بجمل اسمية، ويقوم كل واحد منها على التضاد. وقبل أن يبدأ إحساس المتلقى بثبات النسق فى هذه الجمل يتحول عنه إلى ثلاثة أبيات جديدة تبدأ بأداة الاستفهام (من). وحرص الشاعر على ألا تنفصل هذه الأبيات عن تلك المحيطة بها، فجعل البيت الأول منها مرتبطا بوشيجة القافية (د) بالبيت الاسمى الذى يسبقه من جهة، ومتصلاً بما يليه بأداة الاستفهام (من) ونبرته القوية من جهة أخرى. لكن الشاعر لايستمر فى اعتماد صيغة الاستفهام بل يكسر ذلك بصيغة النداء لجيكور إنعاشا لتواصل المتلقى.

ويلاحظ أن الأبيات السابقة كلها لاتتعلق بما يليها تركيبيا أو دلاليا؛ فكل بيت وحدة تركيبية ودلالية مكتفية بنفسها. غير أن الشاعر، مدفوعا بهاجس التنويع الجذاب

والتنقل التركيبى والإيقاعى يخرج، فى الأبيات (٨ ـ ١١) كل بيتين ببعضهما على المستوى التركيبى والدلالى معاً:

«شدت خيوط النورْ
أرجوحةَ الصبحِ
فأولمى للطيور
والنمل من جرحى».

إن البيتين الأولين ينشدّان إلى بعضهما انشدادا يجسد حركة النور وهو يشدّ أرجوحة الصبح. كما يجتمع البيتان الآخران إلى بعضهما ليمثلا اجتماع الطيور والنمل على تلك الوليمة الأسطورية: جرح الشاعر.

ويلجأ الشاعر الحديث، أحيانا، إلى أن يجعل من الجمهور طرفا فى الحدث اللسانى، من خلال توريطه فى علاقة صريحة بذلك الحدث؛ باعتباره مخاطبا مباشرا يتجه إليه القول الشعرى. ويتم ذلك عادة باستخدام أفعال الأمر، والنداء، والتكرار، والتوكيد والضمائر:

١ـ
« آه، ابتعد. مهلك، لا
أوشكت أن تغيب
فاتركْ لنا وراءكْ
عينيكَ أو جثتك السمراءَ أو رداءكْ
قصيدة للعالم الغريب»(٢٧).

٢ـ
«لاتسدلوا الستار
هذا أنا هاملت، لاتقاطعوا الحوار
بلا قناع، أهتك الأسرار
لاتضحكوا، فإننى أموت، يا أشرار
أديت دوراً، كان... لاتقاطعوا
من أفجع الأدوار
فالمسرح العالم التيار
يجرفنى
وإننى أنهار
لاتضحكوا
وأوقفوا التيار
لاتقلبوا شفاهكم
لاتطفئوا الأنوار»(٢٨).

إن إقحام الجمهور طرفا فى الواقعة اللسانية لايتم، كما رأينا، إلا ضمن تلك الدائرة التى يدخلها الشاعر وجمهوره متواطئين، عبر لعبة تستهدف استدراج الجمهور، واستفزاز حواسه، وجره إلى حلبة الخطاب وآلياته، وأخيرا إغراقه فى وهم المشاركة فى إنتاج هذا الخطاب وتلقيه.

وكما رأينا فى المقطعين السابقين. فإن استخدام الشاعر هذه الوسائل الأسلوبية واللسانية من تأوّه، ونداء، وتكرار، وأفعال الأمر، والتوكيد، يجسد اهتمام الشاعر بجمهوره ومحاولته الاستحواذ عليه، عبر التركيز على مايغذى فيه الوظيفة الإفهامية والانتباهية، كما يرى ياكبسون(٢٩).

ودوافع التلقى والتوصيل تدفع بالشاعر الحديث، أحيانا، إلى فتح بعض الفجوات الغنائية فى قصائده المركبة كما يتضح، بجلاء مؤثر، فى بعض قصائد أدونيس، والبياتى، وحسب الشيخ جعفر، التى تعتمد التدوير أساسا إيقاعيا لها(٣٠)؛ حيث تلعب تلك النوافذ الغنائية، عبر هاجسها الإيقاعى وتقفيتها ونبرتها الذاتية، دوراً واضحاً فى إثراء القصيدة وتنميتها.

وقد يلجأ الشاعر إلى تطرية قصيدته المدورة بمقاطع عمودية من شعره، كما فى بعض قصائد البياتى وسعدى يوسف أو من شعره وشعر الآخرين أيضاً كما فى قصيدة (الصقر)(٣١) لأدونيس وقصيدة «من تحولات شاعر يمانى فى أزمنة النار والمطر»(٣٢) لعبد العزيز المقالح. ولاشك أن فى هذه المحاولات مايجسد مسعى الشاعر إلى كسر كثافة التركيب ووعورته من جهة، وإقحام عنصر التضاد والتعارض، تركيبياً ونفسياً، بين القصيدة وبعض عناصرها الداخلية من جهة أخرى.

وللحصول على أقصى تأثير ممكن، قد يقترض الشاعر خصائص فن أدبى آخر يعتمد، فى صلته بالجمهور، المواجهة الشفاهية عادة، كما فى المقطع التالى من قصيدة «اعتذار عن خطبة قصيرة»:

«سيداتى، سادتى
خطبتى كانت قصيرة

فأنا أكره أن يستغرق اللفظ زماني
ولساني
ليس سيفاً من خشبْ
كلماتي، سيداتي، من ذهب
كلماتي، سادتي، كانت عناقيد الغضب»(٣٣).

إن الشاعر، هنا، ومنذ العنوان، يهيج حواس جمهوره لعلاقة مثمرة تربط بينهما. وهو يستعير بعضا من ملامح الخطبة وتقنيتها التى تمثل، فى أدبنا العربى وآداب العالم أيضاً، نقطة التماس الأكثر حرارة بالجمهور.

من جانب آخر، تشتمل هذه القصيدة على مجموعة من وسائل التأثير البلاغية والأسلوبية والصوتية. وربما كان التكرار، وصيغة النداء، والإيقاع، والقافية (التى تمثل المقابل الشعرى، عادة، للسجع فى تراثنا الخطابى) أكثر تلك الوسائل فاعلية.

ويمكن النظر إلى التناص من الزاوية ذاتها، أعنى زاوية التوصيل والتلقى؛ باعتباره استثماراً لخبرة مشتركة بين الشاعر وجمهوره، إن القصيدة، حين تومئ إلى مايقع خارجها من نصوص وأحداث ومرويات، تفتح ميراثا وجدانيا ومعرفيا مشتركاً بين الشاعر والجمهور، وتوقظ الذاكرة الوجدانية والجمالية للمتلقى ليبدأ نشاطه فى استقبال القصيدة والتماهى معها.

فى حديثه عن علاقة الشعر بالسياسة، يرى روزنتال(٣٤) أن الشعر الحديث خاصة «مشبع بالوجدان السياسى»، وهو أمر يكاد أن ينطبق، تماما، على الشعر العربى الحديث: عناقيد من لغة وإيقاع تتأرجح فى فضاء السياسة ومهباتها.

وكان من الممكن أن يشكل ذلك إحدى الفضائل الكبرى للقصيدة الحديثة، غير أن معظم هذا الشعر، المترع بالسياسة، لايُكتب إلا بطريقة تجانب الأداء الشعرى المشحون بالإيحاء والصدق الجارح. ولايستند، فى معظمه، إلا إلى المباشرة والشعارات والنبرة المهرجانية. ويتحول الشعر، بذلك، إلى بضاعة مثالية للتلقى المتحمس السريع.

وربما كان انتظار المعنى أول متطلبات هذا التلقى؛ فالقصيدة ماعادت مغامرة عبر اللغة أو انحرافاً Deviation عن عاداتها الشائعة المستقرة. إنها وعاء للمعنى، ولم تترسخ فى ذهن المتلقى وذائقته، بعد، هذه البديهية الصعبة: إن شعرية القصيدة، أية قصيدة، لا تقع خارج لغتها، وإنما تندلع من خلال مايقدم عليه الشاعر من تجاوزات بارعة، وانتهاكات محببة لثوابت القول، وعادات التعبير المتعارف عليها فالقصيدة، فى حقيقتها، ليست إلا «خضرة فردية خلابة تندلع فى خشب اللغة»(٣٥).

إن الجمهور المتلقى لا يؤرقه، كثيرا، البحث الممض والممتع عن دلالة القصيدة، بل ينتظر منها أن تقدم إليه كنوزها بيسر تام. فهى لاتحمل، بالنسبة إليه، غير المعنى واضحاً، هّينا، ومريحا. إن ماينتظره نص شفاف، بالمعنى الذى يراه تودوروف(٣٦)، نصّ نرى من خلاله معناه «ولا نكاد نراه هو فى ذاته» إن اللغة، للمتلقى، ليست هدفا جماليا فى حد ذاتها، بل صارت شيئاً آخر: أداة، أو جسرا، أو بديلاً عن شئ مايقع خارج الجسد الشعرى وبذلك لايبحث المتلقى عن شاعرية النص وبهائه الطاغى، تلك الشاعرية التى تتجلى كما يقول ياكوبسون:

«فى كون الكلمة تدرك بوصفها كلمة وليست مجرد بديل عن الشئ المسمي، ولا كانبثاق للانفعال. وتتجلي في كون الكلمات وتركيبها ودلالتها وشكلها الخارجي والداخلي ليست مجرد أمارات مختلفة عن الواقع، بل لها وزنها الخاص وقيمتها الخاصة»(٣٧).

إن المتلقى، وهو يستقبل لغة القصيدة الحديثة، لايراها حاملاً للمعنى فقط، بل يتوقع منها غالبا، وظيفة إضافية: أن تحاكى شيئا ما، سواء أكان هذا الشئ واقعا أم واقعة أم حياة. والقصيدة، بالنسبة إلى معظم الجمهور، ليست تجربة لغوية ورؤيوية مكتفية بذاتها، ولا ينظر إليها على أنها انتهاك عذب لثوابت اللغة. أو طيش جميل يعيد اللغة، ثانية، إلى بكارتها الأولى.

القصيدة، بالنسبة إليه، محاكاة للحياة خارج النص غالباً، واقتراب من تفاصيل ذلك الواقع غير النصى اقترابا يطمح إلى

المماثلة أو التطابق. كان الشاعر تجسيدا لصراع بين قطبين: أن يحكم صلته بالواقع من جهة، وأن يحوله، من جهة أخرى، إلى واقعة نصية أو لسانية، تستمد مبررها من وجودها في حد ذاته، ومن مناخها اللفظي والبنيوي الذي وجدت فيه واشتبكت مع مكوناته الأخرى.

ولا يتم ذلك، عادة، إلا بما يحدثه الشاعر من كسر لسياق المحاكاة، وتشويش لملامح الواقع داخل النص، وتغييب لحدوده، لذلك فإن بحث المتلقي عن صورة للواقع، في ثنايا القصيدة، بحث لا يفلح دائما وهو يشتمل، قطعا، على مغالطة مرجعية (٣٨) Referential Fallacy وهي لاتختلف كثيراً عن مثيلتها المغالطة البيوغرافية Biographical Fallacy، حين يتحرك القارئ باحثاً عن مطابقة مابين واقع النص والواقع الشخصي لكاتبه، وبالعكس(٣٩).

مصابيح النص

بعيداً عن عناصر الإيقاع التي أشرت إليها، في فقرة سابقة، تجلت عناية الشاعر بالجمهور في جملة من الإجراءات التي كان يغلف بها قصيدته. ومع أنها تستهدف القارئ، بالدرجة الأساس، إلا أنها ظلت ذات تأثير على المتلقي بمعناه الشائع: الجمهور.

كان عنوان القصيدة يشكل مدخلاً ضروريا للنص. إنه تحديد لاتجاه القراءة، ورسم لاحتمالات المعنى. وقد سعى الشاعر الحديث، في أكثر الأحيان، إلى أن يكون عنوان قصيدته تفسيريا: يجسد معنى القصيدة أو يختصر حكمتها. كانت عناوين القصائد تبسيطية أو شارحة. وهذا لايعني، أبدا، أن شعرنا الحديث لم يعرف ذلك الجدل الخصب المعقد بين طاقة النص وطاقة العنوان. لكن ذلك لم يكن إلا استثناءات لم تزحزح ، كثيراً، من رسوخ القاعدة وتحكمها.

وفي أحيان كثيرة كان الشاعر لايكتفي بالعنوان الدال وحده، بل يقحم بين القصيدة وعنوانها عبارة لايخطئ القارئ دلالتها الإضافية، وهذه العبارة قد تكون إهداء أو مقدمة.

في قصيدته «مقدمة لتاريخ ملوك الطوائف»(٤٠) يضع أدونيس عنوانا شديد الالتحام بالنص، قادرا على توجيه القارئ، واقتراح الدلالة الممكنة للقصيدة. ومع حيوية هذا العنوان ومباشرته، واتصاله بجوهر النص، فإن الشاعر عمّق من صلة القصيدة بعنوانها، عن طريق الإهداء:

«تحية لجمال عبد الناصر، أول قائد عربي حديث
عمل لكي ينتهي عصر ملوك الطوائف ويبتدئ
العصر الآخر».

إن القارئ قد يجد نفسه إزاء عنقود من الطرق المفضية إلى النص، أو حزمة من المفاتيح التي تصلح كلها، ربما، وبفاعلية متفاوتة لفك مغاليق القصيدة لذلك يظل الإهداء، كما في قصيدة أدونيس، ترجيحا لدلالة النص الأساسية واختزالا للخيارات المتعددة للقراءة، واستخلاص دلالة القول الشعري. إنه اختيار لطريق محدد، واهتداء إلى مفتاح بذاته.

وتكاد بعض المقدمات أن تكون شرحا لروح النص الشعري، أو استباقا له في صياغة معناه العام، وفضحا لشرارته الكامنة. إن مقدمة أدونيس التالية لقصيدة «الصقر»(٤١) مثلاً:

«واقبلت الخيل فصاحوا علينا من الشط:
ارجعا لاباس عليكما، فسبحت، وسبح
الغلام أخي، فالتفت إليه لاقوى من قلبه،
فلم يسمعني واغترّ بأمانهم وخشي الغرق،
فاستعجل الانقلاب نحوهم، وقطعت أنا الفرات،
ثم قدموا الصبي أخي الذي صار إليهم بالامان
فضربوا عنقه ومضوا برأسه، وأنا انظر إليه
وهو ابن ثلاث عشرة سنة، ومضيت إلى
وجهي، احسب أنى طائر وأنا ساع على
قدمي».

تفضح هاجس القصيدة المهيمن على حركتها، وتضع المتلقي، مسبقا، في حمى من الانفعال العالي وهو يستقبل القصيدة. إنها مقدمة تضج بالعاطفة المعذبة، واللغة الشعرية التي يصف بها عبد الرحمن الداخل محنته الضارية، وكأنّ بالشاعر قد أراد من صقر قريش أن يفتح لصقر القصيدة مجرى وجدانيا في ذهن المتلقي ووجدانه.

ولاشك فى أن الهوامش الملحقة بالقصيدة تمثل وجهاً آخر من وجوه هذا الغلاف الذى يضئ القصيدة أمام القارئ ويكشف عن تفاصيلها المضبّبة وإشاراتها البعيدة[٤٢]. خاصة فيما يتعلق بارتباط القصيدة بالنصوص الغائبة من خلال آلية التناص intertexuality أو صلتها بالاستخدام الأسطورى. وقد شكلت الهوامش والملاحظات التوضيحية ظاهرة بارزة فى المرحلة الأولى من توظيف الأسطورة فى القصيدة الحديثة؛ إذ كان النزوع إلى تبسيط الأسطورة، وشرح عناصرها وإعادة صياغتها صفة مشتركة بين المشتركين من شعراء الحداثة فى الخمسينيات.

صياغة التجربة

وكثيرة هى الأمثلة التى يمكن الاستشهاد بها للتدليل على ماذهبنا إليه من احتفاء الشاعر بالجمهور أو المتلقى. غير أننا سنختار، هنا، تجربة كتبها عبد الوهاب البياتى مرتين وفى فترتين متباعدتين نسبيا.

أخذت هذه التجربة، فى عام ١٩٥٥، عنوان «أغنية إلى ولدى على»[٤٣] أما فى عام ١٩٦٥ فقد كان عنوانها «قصيدتان إلى ولدى على»[٤٤]. ومع أن العنوانين، كليهما، ذاتيان، فإن التأمل فيهما يكشف لنا عن فرق جوهرى بين القصيدتين[٤٥]. وأنا أزعم أن الشكل الأول لهذه التجربة كان أكثر استجابة للشروط العامة فى تلقى الشعر من صيغتها الثانية، لأسباب سأتحدث عنها لاحقا.

إن مادفعنى إلى اختيار هاتين القصيدتين هو أنهما تتيحان للباحث أن يقارن بينهما ويتفحص طبيعة التعديلات والانكسارات التى أدخلها الشاعر على الصياغة اللاحقة للتجربة. إنهما تنهضان على تجربة واحدة: المنفى. ويتجهان إلى مستقبل بعينه: علىّ ابن الشاعر. وتصدران، بتضافر أسلوبى واضح لا لبس فيه، من مرسل أو باث بذاته: الشاعر. ثم إن القصيدتين، أخيرا، تقفان على حافتى فجوة زمنية، عشر سنوات، الأمر الذى يتيح لنا ملاحظة جملة من المتغيرات، فى النظرة إلى الشعر، وصلته بالحياة، وطبيعة التلقى. هذه الأمور التى طرأت عليها، فى غمرة الزمن الفاصل بين القصيدتين، اختلافات لايمكن إغفالها.

أغنية إلى ولدى على

«ولدى الحبيبْ
ناديت باسمك والجليدْ
كالليل يهبط فوق رأسى، كالضبابْ
كعيون أمك فى وداعى، كالمغيب
ناديت باسمك
فى مهب الريح
فى المنفى
فجاوبنى الصدى: «ولدى الحبيب»
والقاتلونْ
يحصون أنفاسى وفى وطنى المعذب يسجنونْ
آباء إخوتك الصغارْ
ويبشرونْ
بالعالم الحر، العبيدْ
وبمعجزات
دولارهم، أمل الشعوبْ
وواهب الموتى الحياةْ
ويروعون الأمّهاتْ
ويخضّبون
رايات شعبك، ياصغيرى، بالدماء
وأنت لاه لاتجيبْ
لاه بلعبتك الجديدة، لاتجيب
وعيون أمك فى انتظارى، والسماءْ
والليل فى (بغداد) ينتظر الصباحْ
وبائع الخبز الحزينْ
يطوف فى الأسواق، والعميان والمتسوّلون

يستأنفون على الرصيف

تلاوة الذكر الحكيم

ووراء أسوار السجونْ

يستيقظ الشعب العظيمْ

محطماً أغلاله، ولدى الحبيب

وأنت لاه لاتجيبْ

●

الرِّيحُ فى المنفى تهب، كأن شيئاً فىّ مات

إنى أبارك، ياصغيرى، رغم قسوتها الحياة

فأنا وأنت لشعبنا ملكٌ وإن كره الطغاة. (١٩٥٥)

أول مايستوقفنا، فى هذه القصيدة، عنوانها الذى يطرح نفسه علينا دون لبس أو مراوغة. كان البياتى، فى هذه القصيدة، شاعرا يغنى مأخوذا، رغم حزنه وحنينه الدافقين، بوعود جمة، ومفتونا بحلم جميل لايريد التخلى عنه. ثمة افتتان بأفق زاه، ومدن فاضلة يتوهم بأنها وشيكة التحقق بفعل شعبى عارم:

«ووراء أسوار السجونْ

يستيقظ الشعب العظيمْ

محطماً أغلاله...».

وعلى الرغم من أن بنية العنوان، فى القصيدتين، متماثلة: اسم+ حرف جر+ (اسم + ضمير) + اسم علم، فإن الانتقال من «الأغنية» إلى «القصيدة» يجسِّد، ضمنيا، التحول من الانفعال إلى تنظيم الانفعال، ومن الشفاهية إلى النّص. ويمثل ذلك، أيضا، الانتقال من الحضور الفيزيائى للشاعر (الأغنية ترتبط بصوت يؤديها، وهو، هنا، صوت الشاعر بدلالة ضمير المتكلم) إلى انفصال الشاعر عن قصيدته (فالقصيدة لها وجودها المنفصل عن وجود الشاعر نفسه).

تتكون القصيدة من (٣٤) بيتا. يشغل المخاطب أو المرسل إليه أربعة عشر بيتا منها. والمخاطب، وهو ابن الشاعر بدلالة الواقعة النصية، لايتحرك عبر هذه الأبيات، بوصفه عنصراً من العناصر المحركة لحيوية النص. لقد أعطاه الشاعر وجودا لفظيا كثيفا، لكنه وجود ساكن على أية حال، إن هذا الوجود اللفظى (الاسم الصريح، الضمير، الإشارة إلى الأم، الإخوة، اللعبة الجديدة) قد أعطى حديث الشاعر نبرة عائلية أسيانة، وغلب الاجتماعى على الجمالى، ولم يرتفع بهذا الشجن من مستواه الأسرى السيال إلى مستوى الصياغة الجمالية المحكمة.

حين نتأمل عبارة:

«ناديتُ باسمك»

فإننا لانجد مايربطها بالمحيط التعبيرى الذى يكتنفها؛ فهى تقف هكذا: وحيدة معزولة، فى مواجهة عناصر النص الأخرى: الجليد، الليل، الضباب، المغيب. ليس هناك من رابط بينهما وبين هذه العناصر إلا حرف العطف (الواو) و(كاف التشبيه) فقط. وهما رابطان خارجيان كان البياتى يكثر من استخدامهما فى دواوينه المبكرة بشكل خاص.

وحين يكرر الشاعر العبارة نفسها ثانية، فإنها تظل معزولة أيضا عن «مهبّ الريح» و«المنفى» وهما العنصران الرئيسّيان فى الوسط التعبيرى المجاور لها. إن حرف الجر (فى) هو وحده الصلة الجامعة بين هذين العنصرين «ناديت باسمك». فالرابطة، هنا، هى رابطة مكانية محض. إن «مهب الريح» و«المنفى»: مثلاً، يظلان مجرد وسطين، أو إناءين يحتضنان محتوى ما: هو نداء الشاعر. فالعلاقة، إذن، ليست علاقة تفاعل داخلى يصهر هذه العناصر أو يعجنها معاً. بل هى توالى مجموعة من الأفكار، والأحلام، والشعارات كانت تجد لها، آنذاك، سحرا خاصا لدى الكثيرين ممن كانوا مأخوذين بتلك الأحلام والفراديس المنتظرة.

إن القصيدة مشحونة بشكوى الشاعر وحنينه العائلى، تبثهما فى كل اتجاه: كثيبين، مباشرين محرّضين. رابطة بينهما وبين المحنة العامة التى شتتت الشاعر عمن يحب وعما

يحلم به. إنهـا، على مسـتوى الأفكار والمعنى ومنطويات الحنين فيها، تصغى إليهاجس التوصيل، وتسعى إلى إشباعه.

قصيدتان إلى ولدى على

قمرى الحزينْ
البحر ماتَ وغيَّبتْ أمواجه السوداء قلع السندباد
ولم يعـد أبناؤه يتـصـايـحـون مع النوارس، والصـدى
المبحوح عادْ
والأفق كفنه الرمادْ
فلمن تغنّى الساحراتْ؟
والبحر ماتْ
والعشب فوق جبينه يطفو وتطفو دنيواتْ
كانت لنا فيها، إذا غنّى المغنّى، ذكرياتْ
غرقت جزيرتنا وماعاد الغناءْ
إلا بكاءْ
والقبّراتْ
طارت، فيا قمري الحزينْ:
الكنز فى المجرى دفينْ
فى آخر البستان، تحت شجيرة الليمون، خبّأهُ هناك السندبادْ
والثلج والظلمـات والأوراق تطمره وتطمـر بالضـبـاب
الكائنات
أكذا نموت بهذه الأرض الخرابْ؟
ويجفّ قنديل الطفولة فى الترابْ؟
أهكذا شمس النهار
تخبو وليس بموقد الفقراء نارْ؟
مدن بلا فجر تنامْ
ناديت باسمك فى شوارعها، فجاوبنى الظلامْ
وسألت عنك الريح وهى تئن فى قلب السكونْ
ورأيت وجهك فى المرايا والعيونْ
وفى زجاج نوافذ الفجر البعيد
وفى بطاقات البريدْ
مدن بلا فجر يغطّيها الجليد
هجرت كنائسها عصافير الربيعْ
فلمن تغنى؟ والمقاهى أوصدت أبوابها
ولمن تصلّى؟ أيّها القلب الصديعْ
والليل ماتْ
والمركبات
عادت بلا خيل يغطّيها الصقيعْ
وسائقوها ميتونْ
أهكذا تمضى السنونْ؟
ويمزّق القلب العذابْ؟
ونحن من منفى إلى منفى ومن باب لباب
نذوى كما تذوى الزنابق فى التراب
فقراء، ياقمرى، نموتْ
وقطارنا أبداً يفوتْ.

(١٩٦٥)

لا أزعم، أبداً، أن هذه القصيدة تجافى شروط التلقى العام أو توغل بعيدا فى فرديتها وعزلتها، فهى مثل سابقتها، تقريبا، تخضع لهيمنة واو العطف الذى يبدو رابطا خارجيا يصل بين عناصر القصيدة ووحداتها. ما أؤكده أن «قصيدتان..» قد تخلصت إلى حد واضح، مما اكتنف القصيدة الأولى «أغنية» من صيغ التخاطب والنداء وهاجس الوصول إلى الآخر. ولعبة الخطاب هنا ليست ثنائية، كما فى القصيدة الأولى. كما أن الضمائر فى حركة تبادلية. إن المخاطب الظاهرى أو المرسل إليه ليس ثابتا، إنما هو فى حركة تخفى فى ثناياها أطرافا أخرى.

من جهة أخرى، فإن القصيدة تحررت، تماماً، من روح الشعار ونبرة اليقين المطلق بالغد، والحلم، وقدرة الجماهير على إنجازه ، وهى أمور كانت من متطلبات البضاعة الإيديولوجية الرائجة عند المتلقى آنذاك، فالقصيدة ماعادت رقصة حول نيران ذلك الحلم الآسر، بل نواح يتصاعد عند جثته المضيئة.

وربما كان فى احتشاد القصيدة بالأسئلة مايؤكد أن لغة اليقين قد تعرضت لانكسارات شتى، فالقصيدة، بمقطعها، تتشبع بنار الأسئلة واهتزاز اليقين وخلخلته. لقد كان هذا اليقين فى «أغنية إلى ولدى على» ١٩٥٥ ريّان، عامرا، رغم ضراوة الواقع: إنه يقين الخمسينيات وخضرة أغانيها الضاجة وانتظار الثورات الجارفة. أما بعد ذلك، ١٩٦٥، فقد تعرض هذا اليقين إلى شروخ كثيرة. وماعاد، كما كان سابقا، يسكن لغة القصيدة ويشع فى مفاصلها.

إن الشاعر، فى هذه القصيدة، لايستجيب إلى الواقع، السياسى، أو الاجتماعى استجابة عفوية أو متعجلة؛ إذ إن هذا الواقع ماعاد يمتلك السحر ذاته على وجدان الشاعر وقصائده. لقد صارت قصيدة البياتى أشد مكرا. كان عهد الغناء الطيب قد ولى، وماعاد الشاعر مفتوناً بالوعود، وسذاجة القلب والأغانى. إن مناخا من القلق والخيبة بدأ يفصله عن طفولته ومدنه الفاضلة.

على الشاعر، إذن، أن يصغى إلى دوافعه الداخلية إلى ضغوط روحه وإلحاحها دونما محاباة لدافع آخر. لذلك فإن «قصيدتان إلى ولدى علىّ» تكشف عن مزاج شعرى وعناية بعناصر البناء يختلفان، اختلافا دالاً، عما لمسناه فى قصيدته السابقة.

تتكون القصيدة من مقطعين يتماثلان، تماثلاً كبيراً، على المستوى المعجمى، والإيقاعى، والتقفوى، والتركيبى إضافة إلى الهاجس المهيمن على كل منهما. يبدأ المقطع الأول بعبارة «قمرى الحزين» وهى بداية تتصادى، تركيبيا، مع بداية القصيدة الأولى: «ولدى الحبيب» إلا أنها بداية نامية. إن عبارة «القمر الحزين» تعاود الظهور، فى القصيدة، وبتغيرات واضحة، فهو يحتضن القصيدة من عتبتها الأولى حتى حافتها الأخيرة (البيت قبل الأخير) حين يجرد الشاعر قمره من صفة الحزن وليغرق الاثنان فى يأس وموت شاملين.

يبدأ المقطع الثانى، وسأركز عليه لضرورات عملية ولأنه يفى بالغرض أكثر من المقطع الأول من القصيدة، بداية موحشة:

«مدن بلا فجر تنام
ناديت باسمك فى شوارعها فجاوبنى الظلام
وسألت عنك الريح وهى تئن فى قلب السكون
ورأيت وجهك فى المرايا والعيون
وفى زجاج نوافذ الفجر البعيد
وفى بطاقات البريد».

لكنها، مع ذلك، تنبض بالقسوة والحيوية معا. وقد وفّر الشاعر لها مايجعلها كلاً متماسكا. إن البيت الأول، مثلاً، لا يقف بمعزل عن الثانى، ذلك لأن نداء الشاعر لا ينطلق فى «منفى» أو «مهبّ» للريح مجردين، كما فى القصيدة الأولى، بل منطلق فى «شوارعها»، شوارع لمدن محددة الملامح. والشاعر يستهدف بشرا يتعاطفون معه ويستجيبون له. وإذا كان نداء الشاعر، فى القصيدة الأولى، يلقى ذلك الصدى المطمئن الودود «ولدى الحبيب» فليس لندائه، هنا، غير الظلام.

إن صلة النداء بالريح، فى هذا المقطع، صلة مختلفة، فبعد أن كانت، فى القصيدة الأولى، مكانية احتوائية صارت هنا، صلة التحام وتأثر. إن الريح ماعادت مكانا للنداء: يحتويه دونما مبالاة، بل غدت هدف السؤال ووجهته كما أنها لم تعد محض ريح بل أصبحت ريحاً مخصصة: تئن فى قلب السكون والظلمة.

إن المقطع الختامى، لكل من القصيدتين، يكشف عن فرق جوهرى آخر، ففى الوقت الذى يختتم الشاعر قصيدته الأولى «أغنية إلى ولدى علىّ» بهذه النبرة اليقينية الاحتفالية التى تشبع متطلبات التلقى وتماشى روح التفاؤل العام:

«الريح فى المنفى تهبّ كان شيئاً فىّ مات
إنى أبارك، ياصغيرى، رغم قسوتها الحياة
فأنا وأنت لشعبنا ملك وإن كره الطغاة».

فإن «قصيدتان إلى ولدى علىّ» تنتهى بنبرة أشد خفوتا، وأعمق حزناً. إنه، هنا، لا يماشى إلا عالمه الداخلى، ولا يصغى إلا إلى هواجسه ومايترشح عنها من ذعر وحنين دونما محاباة لواقع آخر، حين يتحدث بهذه اللوعة الشخصية الملتهبة:

«أهكذا تمضى السنون؟
ويمزق القلب العذاب؟
ونحن من منفى إلى منفى ومن باب لباب
نذوى كما تذوى الزنابق فى التراب
فقراء، ياقمرى، نموت
وقطارنا أبداً يفوت».

ويستوقفنا فى هذا المقطع التباسان يعزّزان من لا يقينية القصيدة. إن الأبيات الأربعة الأخيرة من المقطع السابق تندرج، بدلالة سياقية واضحة، فى جو التساؤل الفاجع ذاته،

وترتبط ارتباطا عميقا به. غير أن الشاعر حين جرّد هذه الأبيات من علامات الاستفهام ترك مصيرها سائبا: أهي أبيات يحكمها الإنشاء؟ أم أن مكونها إخبارى كنائى وقد عطفه الشاعر على شحنة التساؤل والندم فى البيتين السابقين لهذا المقطع؟ «كما أن البيت قبل الأخير:

«فقراء، ياقمرى، نموت».

يضع كلمة «فقراء» فى دائرة من الالتباس الصوتى والتركيبى الدال. إنها، تركيبيا، مفتوحة على الحالية والابتداء معاً. أما على المستوى الصوتى، فهى تتمايل بين حركتين ممكنتين هما: الرفع والنصب؛ الأمر الذى يشبع مافى القصيدة من تأرجح وشكّ مهيمنين عليها دلالة وبناء.

إن هذه النبرة الشجية، المترعة بالنبل والعذاب، والمشتبكة مع شكلها التعبيرى ماكان لها، كما يبدو، أن تجد طريقها إلى قصائد الشاعر المبكرة، التى كان معظمها، تقريباً، يستمد قوته من محتوى إنسانى، دافئ، وأليف.

وهكذا، فإن لكدر الواقع أو بشاشته، لضوئه وفوضاه، أثر لاينكر على تشكيل وعى الشاعر لحداثته الشعرية. كما أن ضبط مسافة التوصيل بينه وبين الآخر يسهم فى تمييز سلوكه الشعرى، والارتفاع به إلى مستوى الصياغة الجمالية المرهفة لوجدان الإنسان وفكره، وجسده.

هوامش :

١ـ حوار مع أدونيس، أجراه حسين قبيسى، **مجلة الشروق**، العدد ١١ فى ٢٤ / ٦ / ١٩٩٢.

٢ـ المصدر نفسه.

٣ـ على الرغم من أن نقادا كثيرين يعلون من شأن القراءة وصلتها المزدوجة بالنص، فإن هناك من يهوّن من فاعليتها، مثل رومان انجاردن، مثلاً، الذى يرى أنها ذات اتجاه واحد من النص إلى القارئ ولاتسمح بأىّ نوع من التبادل. وأن النص فاعلية مستقلة عن فاعلية القراءة تماماً.

انظر: وليم راى، **المعنى الأدبى، من الظاهراتية إلى التفكيكية**، ترجمة يوئيل يوسف عزيز، دار المأمون، بغداد، ١٩٨٧، ص٤٣.

٤ـ انظر M. H. Abrams, **A Glossary of Literary Terms,** Fourth edition New York, 1981, p. 149.

٥ـ انظر Loc. Cit .

٦ـ انظر Loc. Cit.

٧ـ انظر Catherine Belsey, **Critical Practice,** London, 1980. p. 29.

٨ ـ شربل داغر، **الشعرية العربية الحديثة: تحليل نصى**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ٩٨٨.، ص ١٤.

٩ـ أدونيس، **الثابت والمتحول، ٣. صدمة الحداثة**، دار العودة. بيروت. ط ٢، ١٩٧٩، ص ٢٨١.

١٠ـ **مدخل إلى السيميوطيقا**: مقالات مترجمة ودراسات، إشراف: سيزا قاسم ونصر حامد أبو زيد، دار إلياس العصرية، القاهرة، ١٩٧٧، ص ٢١٤.

١١ـ روبرت شولز، **البنيوية فى الأدب**، ترجمة: حنا عبود، دمشق ١٩٨٤، ص ٣٩.

١٢ـ محمد بنيس، **الشعر العربى الحديث، بنياته وإبدالاتها، ٣ الشعر المعاصر**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩٠، ص ١١٢.

١٣ـ محمد بنيس، **الشعر العربى الحديث، بنياته وإبدالاتها، ٤. مساءلة الحداثة**، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٩١، ص ٤٦.

١٤ ـ المصدر نفسه.

١٥ـ محمد عبد المطلب، **قضايا الحداثة عند عبد القاهر الجرجانى**، ١٩٩٠، ص ٢٠٧.

١٦ـ محمد بنيس، **ظاهرة الشعر المعاصر فى المغرب؛ مقاربة بنيوية تكوينية**، دار التنوير، بيروت ط٢، ١٩٨٥، ص ٣٣٩.

١٧ـ انظر: كمال خير بك، **حركة الحداثة فى الشعر العربى المعاصر؛ دراسة** حول الإطار الاجتماعى الثقافى للاتجاهات والبنى الأدبية، ١٩٨٢، وخاصة الفصل الثالث من القسم الثانى.

١٨ـ عبد العزيز المقالح، أزمة **القصيدة العربية: مشروع تساؤل**، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥، ص ١٣٣.

١٩ـ عبد القاهر الجرجانى، **أسرار البلاغة**، تحقيق هـ. ريتر. تصوير مكتبة المثنى، ص ١٢٦.

٢٠ـ صلاح ستيتيه، **ليلُ المغنى: مواقف وآراء فى الشعر والوجود**، حاوره جواد صيداوى، دار الفارابى، بيروت، ١٩٩٠، ص ١٠٤.

٢١ـ بدر شاكر السياب، **أنشودة المطر**، ط ٣، دار العودة، بيروت، ١٩٨٣، ص١٦٢.

٢٢ـ أدونيس، **الآثار الكاملة**، المجلد الأول، دار العودة، بيروت، ١٩٧١. ص٣٨٨.

٢٣ـ عبد الوهاب البياتى، **الديوان**، المجلد الأول، ط٤، دار العودة، بيروت ١٩٩٠، ص ٤٩٦.

٢٤ـ كمال أبو ديب، **فى الشعرية**، مؤسسة الأبحاث العربية، بيروت، ١٩٨٧، ص ٩١ ولتأكيد ذلك يرى أبو ديب **أن نسبة ورود الصورة الشعرية فى** قصيدة النثر أعلى بمرات من ورودها فى شعر التفعيلة. ويرى كذلك أن نسبة ورود الصورة فى الشعر الحديث أعلى بمرات من ورودها فى الشعر القديم. المصدر نفسه.

٢٥ ـ على جعفر العلاق، **فى حداثة النص الشعرى: دراسات نقدية**، بغداد، ١٩٩٠ ص٣٠.

٢٦ـ بدر شاكر السياب، المصدر نفسه، ص ١١٢.

٢٧ـ أدونيس، المصدر نفسه، ٣٨١.

٢٨ـ عبد الوهاب البياتى، المصدر نفسه، ص ٤٤٨.

٢٩ـ رومان ياكوبسن، **قضايا الشعرية**، ترجمة: محمد المولى ومبارك حنون، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٣٠. وراجع أيضاً عبد السلام المسدى، الأسلوبية والأسلوب، ط٢. الدار العربية للكتاب، تونس ١٩٨٢، ص ١٦.

٣٠ـ على جعفر العلاق، المصدر نفسه، ص٩٧ ـ ١٢٢. وفيما يتعلق بمحاولات البياتى تحديداً يمكن الرجوع إلى أطروحة للدكتوراه لصاحب البحث:

The Artistic Problems in Abdul Wahhab al - Bayati's Poetry: a Comparative Critical Study, Exeter Univ. 1983.

٣١ـ أدونيس، **الآثار الكاملة**. المجلد الثانى، دار العودة، بيروت، ص ٤٨ – ٥١.

٣٢ـ عبد العزيز المقالح، **عودة وضاح اليمن**، دمشق، ١٩٨٤، ص ٣٣٧ ـ ٣٤٨.

٣٣ـ عبد الوهاب البياتى، المصدر نفسه، ص ٤٢٧.

٣٤ـ م. ل. روزنتال، **الشعر والحياة العامة**، ترجمة: إبراهيم يحيى الشهابى، دمشق، ١٩٨٣، ص ١٢١.

٣٥ ـ على جعفر العلاق، **فى حداثة النص الشعرى**، ص ٢٨.

٣٦ـ عبد السلام المسدى، المصدر نفسه، ص ١١٦. ويضيف تودوروف فى تعريفه للخطاب الشفاف بأنه «منفذ بلورى لايقوم حاجزا أمام أشعة البصر، بينما يتميز عنه الخطاب الأدبى بكونه لخنا غير شفاف يستوقفك هو نفسه قبل أن يمكنك من عبوره أو اختراقه، فهو حاجز بلورى طلى صورا ونقوشا وألوانا فصد أشعة البصر أن تتجاوزه»، المصدر نفسه.

٣٧ـ رومان ياكوبسن، المصدر نفسه، ص ١٩.

٣٨ـ **مدخل إلى السيميوطيقا**، ص ٢١٨.

٣٩ـ Allan Rodway, **The Craft of Criticism**, Cambridge, 1982, P. 173.

٤٠ـ أدونيس، المصدر نفسه، ص ٥٨١ ـ ٦٤٣ والقصيدة كتبت عام ١٩٧٠، ومن الجدير بالملاحظة أن الشاعر قد حذف تلك المقدمة فى طبعاتها اللاحقة. وربما كان الدافع إلى ذلك أن هاجس المتلقى ماعاد، بالنسبة إليه، هاجساً ملحاً كما كان. راجع: الأعمال الشعرية الكاملة، المجلد الثانى، ط٤، دار العودة، بيروت ١٩٨٥.

٤١ـ أدونيس، المصدر نفسه، ص ٢٥ ـ ٤٢.

٤٢ـ يضع السياب عددا من الهوامش والملاحظات لقصيدته «من رؤيا فوكاى» تكشف عن تفاصيل الأسطورة الصينية التى تنهض عليها القصيدة كما تكشف بعض المراجع والإحالات والأسماء الأسطورية المعتمدة. وربما تقدم هذه القصيدة مثلاً واضحا للمبالغة فى الهوامش الشارحة للقصيدة فى شعرنا الحديث، كما أن هامشها الأول يصلح، هو الآخر، نموذجاً للهامش الذى يسبق القصيدة إلى غرضها وتفاصيلها. راجع: السياب، المصدر نفسه، ص ٤٣ ـ ٥٥.

٤٣ـ عبد الوهاب البياتى، المصدر نفسه، ص ٢٣٩ ـ ٢٤٠.

٤٤ـ عبد الوهاب البياتى، **المجلد الثانى**، ط٤. دار العودة، بيروت ١٩٩٠، ص ٢١ ـ ٢٣.

٤٥ـ هناك، فى الحقيقة، كتابة ثالثة لهذه التجربة تقع، زمنياً، بين هاتين القصيدتين موضوع الدراسة. وقد حملت عنوانا مقاربا للقصيدة الأولى وهو «أغنية جديدة إلى ولدى على»، وبما أنها تقترب كثيرا من سابقتها، صياغة وموضوعا وزمنا، فإنها تخرج عن دائرة اهتمامنا ومانسعى إلى البرهنة عليه.



القصيدة الجديدة بين التجديد والتجدد

رجاء عيد *

«وإنه ـ بحتمية زمننا القلب وجحيمه الكونى ـ لم يعد متاحا ـ ولا ممكنا ـ ذلك الاسترخاء على هدهدة الكلمات ورخاوة التعبير، أو الاستنامة على زخرفة الأداء وخدر التصوير ... ومن هنا ـ وسواه ـ تتفارق القصيدة الجديدة».

فهى لا تتقولب فى فطانة ذهنية، ولا تتبرج فى خلابة لفظية، وإنما تختزل فى إيماء مضمر، وتختصر فى إلماع خاطف، حالة أو حالات ومواقف ودلالات، وتكتفى بواسطة إضاءات مباغتة ـ ومفاجئة ـ بخلق «جو» يتأرجح على حافة الرؤية والرؤى؛ حيث يلتقى البصر والبصيرة، فتخترق من بين توحدهما تخوم المحدود إلى اللامحدود.

وهى ـ كذلك ـ التعبير عن الانكسار الفردى والجماعى؛ فالشاعر الحديث يلخص عصره، ويسكبه فى قصيدته، فتتقطر شعرا ينفجر ـ ويتفجر ـ ويواجه ويجابه، ومن ثم فلغتها مشحونة بالتوتر والتوفز، ومسكونة بالقلق والتوجس.

إن الذات الإنسانية تتعايش فى كونين أو محيطين، أولهما: ذلك الكون المحيط بنا، أى الطبيعة بشروطها الموضوعية، بحدودها الزمانية والمكانية، التى تفرض وجودها وكينونتها علينا، ولسنا سوى شئ من أشيائها، وثانيهما: ذاتية الذات، وفرادة الفرد، التى هى نقيض مغاير لجبرية «الطبيعة» فهى كينونة الكون الروحى للذات، وهى كون الذات الخاص بكل ما يحتمل فيها من مشاعر وعواطف، ومن مواقف وإرادة، وباختصار بكل ما يميز ذاته عن ذوات الآخرين.

ومن هنا، كان التفارق بين القصيدة التراثية والقصيدة المعاصرة، فالشاعر القديم غائص فى الطبيعة، مستلب فى الكون المحيط به، والشاعر المعاصر يفك القيد الكونى، ويحاول نفى الطبيعة الجاثمة على الكون الإنسانى.

* أستاذ البلاغة والنقد، جامعة بنها.

والشاعر الحديث لا يخاطب آخرين - على حسب النمط التراثي - وإنما يتحاور مع داخله، فشعره ذاته في معاناتها وتوفزاتها، وحتى لو توجه - ظاهريا - إلى الخارج ومخاطبة الآخر باستخدام ضمائر المخاطبة وأدواتها، فهو لا يعنيها بصورتها المباشرة، فهذه المخاطبة تكون متجاوزة دلالتها النحوية، لتتحول إلى ما يشبه تجسيدا لانشطار الذات إلى ذاتين.

ولعل من أسباب تداخل التراتب بين ضمائر المتكلم وضمائر التخاطب أن القصيدة نتاج فكر شعري تنوشه توترات في دخيلة الشاعر نفسه، فهو - في أول الأمر وآخره - لا يعني إيصال «خطاب» إلى «الآخر» وإنما خطاب من الذات إلى الذات. إن انقطاعا نفسيا بين الشاعر والآخرين يدفع إلى افتقاد أي خطاب تواصلي.

ومن هنا كانت - القصيدة الجديدة - غرابتها - أو غربتها - في مناخ تجذّرت ثقافته في ماضوية الموروث، وتصلبت رؤيته في تعاقبية تكراره وترداد أنماطه وكلاهما - رؤيته وثقافته - مستلبة في ذلك الشبق التاريخي لكل ميراث وموروث، حتى لو كان خطابية زاعقة، أو بهرجة فارغة، أو زخرفة باهتة، أو فكرة مسطحة، أو في أحسن الأحوال رذاذ تهويم ضبابي، يتكاثف في لزوجة الشكوى والتشاكي والبكاء والتباكي.

وهل كانت موسيقية القصيدة بناجية من سلطوية المألوف وسيطرة المعروف، بعد أن استرخت الأذن قرونا على توالي تفعيلات ورتابة نغمات؟

ولسنا بحاجة للتذكير بأننا لا ننفي موروثنا أو نقلل من أثره ومأثوره، وإنما نعني - مما سبق - أن لكل عصر همه وهمومه، وأن لكل عصر ذوقه وتذوقه، مما يتخالف عن ذوق عصر سواه ويتفارق عن هموم غيره، على أنه من المفارقة أن تلك الخصوصية الزمنية يستطيع الشعر العظيم أن يتجاوزها إلى زمنية سواها، وذلك بسبب تشبّع - هذا الشعر - بالروح الإنساني العام، الذي هو وشيجة بين العصور، وإن نماذج متعددة من إرثنا الشعري - كما نعلم - يصدق عليها ويتأكد فيها ما ذكرناه عن تلك الاستمرارية الزمنية.

*

ليس مجرد كسر الشطرين واستخدام التفعيلة ميسما فارقا بين القصيدة الجديدة والقصيدة العمودية (مع تحفظنا على المصطلح).

إن الفارق الأساسي هو تشكيلات الأداء اللغوي وتحولات اللغة الشعرية؛ فالصياغة التشكيلية في إيقاعية القصيدة الجديدة هي مفارقة جمالية بين القالب التقليدي في إيقاعه المعروف، ومستحدثات الشكل الإيقاعي الجديد، فمن التفارق بين الشكلين - أو النظامين - تقلص المبنى في القصيدة الجديدة وانفساح المعنى وغزارة الإيحاء وكثافة التعبير.

وإن كسر الإيقاع يتيح تجاوز رتابته في تواليه النمطي، حيث ينطلق الإيقاع - في القصيدة الجديدة - من داخل القصيدة ويمتد في فاعلية تشكيلها وفي حركية مسارها، وهو إيقاع باطن يحوم على كون الكلمات وكينونة الأداء.

إن التجانس الصوتي المتغلغل في تناسقية الأصوات اللغوية - كما في نماذج جيدة - ومتعددة - هو بديل مشروع عن موسيقية القصيدة الخارجية، فمن بين التوالي والتبادل الصوتي يتشكل إيقاع مواز للإيقاع الداخلي، شريطة أن تتواءم - بصورة ما - المسافة الزمنية، ومع ذلك فإن توترات القصيدة وتنقلاتها الأدائية هي التي تتحكم في بنيتها الموسيقية، فالتوتر الصوتي - إن جاز التعبير - ينبثق من حتمية الفاعلية الشعرية مقترنة بالتبادلات الصوتية.

وتتجلى فاعلية الأصوات في قدرتها على إضافة «طبقة» دلالية - إن جاز التعبير - من خلال «الطبقة» الصوتية، وهي - في ذلك - كأنها إيماء مكثف يختزل إضافات وصفية أو تشبيهية أو سواهما، وكأنها - لذلك - معنى فوق المعنى.

إن الإيقاع الصوتي في تخالف موقعه أو تشابه موضعه يؤدي - بالضرورة - إلى تحولات وتبادلات في بنية الشكل اللغوي وفي دلالة العلاقات.

إن التشابكات الصوتية - فيما يلي - تتجاوز المصطلح الباهت فيما يعرف بالجناس. الذي هو في كثير منه تشادق

لفظى أو تماحك ذهنى، ويظل ـ لذلك ـ مجرد لصق جزئى، ينغلق على مفردتين، أو ينحصر فى جملتين.

إن تبادلات الصوت وتحولاته المكانية، وإن ابتناء التواليات الصوتية التى تتمازج وتتضام مع البنية التعبيرية تتوحد وتتشاكل مع صيرورة النسق والسياق كما فى النص التالى:

« ... أم العاصفة عصفت بالعصافير .. فهاهو النسيان طائر يفر فى الفراغ المراوغ ... ولا مجيب غير وجيب الجراح»(١)

كما أن التماثلات النغمية وتبادلاتها الإيقاعية تتشابك فى توحد عضوى مع الحالة الشعرية فى تقلباتها وتوفزاتها، وفى النص التالى يتلاعب الأداء بذكاء بـ «لقطات» من «الإنجيل»، ومن دلالة عنوان قصيدة إيليوت المشهورة «الأرض الخراب» ولعنوان ديوان لصلاح عبدالصبور، مع ما لا يخفى من مغزى الحروف الصامتة بدلا من الحروف الصائتة حيث تعنى الأخيرة إدانة تذكر بمثيلاتها عند محمود درويش فى قوله: « نقصفهم بالحروف السمينة: ض، ظ، ص، ق، ع»(٢).

ولنلحظ تكرار الأصوات اللغوية فى النماذج التالية:

« تلك حالتى الحالة شارتى الشهيرة انظروا ولا تنظروا وحسبكم من الكلام الحروف الصامتة دون الصائتة، وطوبى للصامتين فإنهم يرثون الأرض الخراب وأحلام الفارس القديم»(٣).

وإن ملمحا فريدا أو متفردا نلحظه ـ كذلك ـ فى احتشاد أحرف بعينها، كأنها تخلق إيقاعا خاصا يتناغم فى سيرورة التوالى وصيرورة التتابع :

ـ « .. أو ترسم الخوف خروفا اخترق الخطوات يخترق الخلاء إلى خريف من خرافات خبىء فى خوابى الخمر يخترع الخديعة خرقة من خروع لا ترتخى فى المدخل الخالى، ادخلوا خفافا واخلعوا خفافكم خيرا لكم»(٤).

ـ « .. إنه الموعد المناسب لى: موعد بلا وعد ووعد دون ميعاد، دعونى علنى أنام قليلا»(٥).

ـ «.. تلك لغتى المسعورة تستبين كلما نسيت أو أسنت سنة من سهاد فاستدير استدارة حارة فيفرون فى الحارات والسراديب»(٦).

إن « التدوير» ـ كما فى النماذج السابقة ـ يجسد فيها ـ وسواها ـ إضافة فنية تتيح تدفق الأداء متجاوزة حدودية السطر الشعرى، وانغلاق المعنى عليه، ولذا فهو ـ التدوير ـ منجاة أيضاً من بتر الكلمات أو تعليقها لسطور تالية ، كما فى نماذج متعددة.

والقصيدة المدورة ـ كذلك ـ تتمكن من الهروب من مخاطر الغنائية، أو واحدية الصوت، وهى ـ لذلك ـ تكاد تنافس خصوصية فنون مجاورة كالقصة والمسرحية من حيث التصارع أو التأزم أو تعددية الأصوات .

ومع ذلك فلا تخلو ظاهرة « التضمين» من إشكالات أو محاذير، قد يكون منها: أن القارئ يلهث خلف الجمل التى تتلاحق وتتوالى ولا تتوقف، حيث يظل المعنى يتناسل منه معنى أو معان على امتداد القصيدة.

وقد يكون منها ما يتصل بموسيقية التدوير، فأية وقفة تعنى انكسار الإيقاع وتشرذم النغم، ومن هنا قد تضطر القصيدة المدورة ـ حفاظا على تسلسل نغمها وإيقاعها ـ إلى حشو وتزيد للصفات التى تتحول إلى رذاذ لفظى لا غناء فيه، أو إلى تتابع الإضافات بما لها من ثقل ونشازات، وقد يكون من مخاطر التدوير ـ أيضاً ـ ما تعانى منه كثرة من القصائد المدورة من تزاحم « الصور » وتكدسها وتلاحقها، أو انقطاعها وتشتتها.

من النماذج الجيدة التى تكون بمنجاة من المخاطر والمحاذير السابقة، حيث تحتشد فى القصيدة المدورة وفرة من الأفعال تتيح كسر التوالى، وحيث تتحرك بالقصيدة فى دفقات زمنية، تتزامن مع حالات ترقب، وتتابع حدث وأحداث:

« أعرف شيئا سيدتى، لكن أسمع وقع خطى، فى البدء بطيئا مجهولا يتردد فى عمق الطرق

المجهولة، مقتربا، وأصيخ السمع: فأسمع وقع خطى تعلو السلم، تدنو. تتوقف، تخفق فى المشى، تتوقف عند الغرفة، أسمع نقرا فوق الباب وأفتحه، هل كنت ترى أحدا؟

لا أسمع غير طيور البحر وخفق الأجنحة البيضاء، ويغمرنى الزبد البحرى الأبيض، لكن حين تركت القاعة فى الحفل السنوى الراقص عند الفجر، ولم أجد المفتاح سمعت خطى ...»(٧).

وربما يتمكن التداعى إذا تلبس بنسيج القصيدة المدورة أن يهيئ للقارئ مشاركة فى تتبع الاندفاق الشعورى واللاشعورى الذى هو ـ بطبيعته ـ يقوم على التوالى المتولد من سواء، وقد يتيح التداعى والتحاور الداخلى منجاة للقصيدة المدورة، كما فى النموذج التالى أيضاً، حيث يتكئ على القص والجمل الخاطفة والتحاور الداخلى، ويوظف تيار الوعى ممتزجا بتحاور داخلى وخارجى:

« ..... وتهبط سيدة، تتوقف باحثة، مرت عربات الحمل وغادر آخر منتظر، وأنا أتشبث بالفسق المتراجع، منتظرا، عبثا، وأجر خطاى إلى مقهى يتكاثف فيه دخان التبغ .. هاهى تترك عند الركن حقيبتها وتواجهنى. تتجرع فى بطء، أتذكر وجها حاول « جوياء القبض على شئ منه، أتبين ظلا فى قدح مملوء حتى النصف، أتشرب سيدتى؟

« شكراً لن امكث غير دقائق»

معذرة. إنى أتذكر وجهك لكن أين رأيتك قبل اليوم؟

« أتعرفنى؟ لكن خبرنى ما معنى هذا فأنا أيضاً أتذكر وجهك، لكنى ما كنت هنا من قبل»

ألمّ علىّ المعطف مرتجفا، وألاحق ظلا فى الساعات، تلاحقنى متسولة ... »(٨).

*

من منجزات القصيدة الجديدة أن الكلمة لا تعنى حدها اللفظى، وإنما تعنى ما تستدعيه طاقتها اللغوية من مدلول آخر يتشكل فى سياقها، إنها ـ القصيدة ـ تحرر المفردة من إسار الجملة، أو من حدود العبارة، وقد تعبث ـ كذلك ـ بالدلالات فى علاقاتها النمطية، وكأن المعنى ـ لذلك ـ هو جدلية المعنى فى تلبساته وتحولاته، وربما يستحيل ضبطه فى منطق دلالة واحدة تشير إلى واقع مادى محسوس، أو تصور ذهنى محدود .

فقد تكمن فى خفايا الشعور جوانب مستسرة لا يمكن القبض عليها بشبكة المنطق اللغوى، ومن ثم يكون التعبير عنها مغلفا بغلافة تبين ولا تبين، ويظل المعنى أشبه بإلماعات تنفث مراوحة ومداخلة بين المحدود واللامحدود .

وليست القصيدة فى دلالاتها معرفة محددة يمكن استخلاصها من موضوع أو مضمون محدد أو مقنن. إن هوية المعنى ـ فى القصيدة الجديدة ـ هوية تركيبية. وهى شبكة متداخلة من اللامتناهى واللاوعى ونقيضهما، وكلماتها لا تكشف عن نفسها إلا فى بنية القصيدة ذاتها.

إن اللغة ـ فى القصيدة الجديدة ـ لا تنفى أحادية المفردة وإنما تتجاوزها، فتضام المفردة فى وحدتها الجزئية مع الحلقة الكبرى التى تدور فى حركتها، والتى هى ـ القصيدة ـ صراع ضد تجذر الدلالات اللغوية .

إن ما ينطبع فى وجداننا لحظة رؤيتنا لعقد جميل لا يكون من « تراص» حباته، وإنما ينطبع جماله من علاقات كل حبة بسواها. وكل قصيدة جيدة تخلق تلك العلاقات فى تشكيل لغوى مفارق لسواها. وإذا عدنا إلى « العقد» ـ مرة أخرى ـ فقد تعاد علاقات حباته وتشكلاتها وتشكيلها، وهى هى، ولكنها ـ هذه المرة ـ تكتسب فى علاقاتها الجديدة حيوية وابتكارا من خلال العلاقات اللغوية فى كونها التركيبى المؤطر فى سياق الخطاب الشعرى.

ولعل الأسطر التالية شاهد وشهادة على التفارق بين نمطية مصفوفات مجازية جاهزة، حيث تتراص التعبيرات وتتراتب العلاقات، وفرادة التركيب وغرابة التشكيل، وانفلاتهما من رتابة تعبير واستنساخ تصوير:

«هى الشمس

تسألنى عن مكان السماء

.. هذا مساء طويل وليل ثقيل

هل الحلم يعثر فيها على النوم:

لماذا يجئ المساء الأخير مع الصبح؟

ثم يحلق فوق ليالى الشتاء الطويلة»(٩).

ولعله يصح - هنا - قول « أدونيس »:

«.. ما الفرق الحاسم بين الكتابة الشعرية القديمة والكتابة الحديثة، إنه الفرق بين التعبير والخلق، كانت القصيدة القديمة تعبيرا تقول المعروف فى قالب جاهز معروف، القصيدة الحديثة خلق، تقدم للقارئ ما لم يعرفه من قبل فى بنية غير معروفة، وتلك هى الخاصية الجوهرية للشعر الحديث، إحلال لغة الخلق محل لغة التعبير»(١٠).

*

ولأن القصيدة الجديدة مغامرة ومجازفة، فصورها مركبة ومعقدة. وقد تكون مربكة، فتشكيلها قد يضم من الفنون الصامتة: الرسم والنحت، ويضم من الفنون السمعية الإيقاعات فى توافقها أو ترافقها، بالإضافة إلى إفادتها - كما فى نماذج متعددة - من القص والمسرح. ولكنها فى ذلك تتناسق مع متغيرات باطنية تدفع إلى ذلك التداخل فى تركيبها، ومن ثم قد تعتمد القصيدة على خيط متعرج، قد يبدو للحظة أنه عدة خيوط تتجاور، ولكنه حركة صاعدة حينا وهابطة حينا آخر.

وإنها - كذلك - حلقات تتداخل، ودوائر تتوالى، وجميعها لا تنفصل فيها واحدة عن سواها، ومن ثم فالصورة - والصور - هى رؤية القصيدة ورؤياها. ولذا فالدلالات لا تتمايز عن الصورة أو - الصور ، فكلاهما قسيم صاحبه.

إن الشذرات التصويرية لها قيمتها ومكانتها التى تتفارق بها عن مثيلتها فى نماذج متعددة من الموروث الشعرى والتى كان صاحبها يجهد فى تنميقها وحشدها والاحتفال بها. ولكنها - مع ذلك كله - تظل وحدات منفصلة، لمعانها يتشتت ويتبعثر كلمعان زجاجات مهشمة، وهى لا تكون كلاً واحدا، ولا تكوّن رؤية أو تجسد رؤيا، ولا نود - بالضرورة - تعميما، وإنما نشير فقط إلى المفارق، حتى فيما يتصل بالجزئيات التصويرية، ففى القصيدة الجديدة تكون تلك الجزيئات مشحونة بطاقات تعبيرية تتشاكل مع النسق البنائى للقصيدة، بل ربما تتصادم تلك الجزئيات، ولكن هذا التصادم يشى بإشارات إلى ذلك التوتر الباطن، ولعله - من هذا السبيل - ما قد نلحظه من تلك الوفرة الهائلة من الصور فى كثافتها الانفعالية التى بسبب من ذلك - تفترض علاقة فيما ألفنا ألا علاقة - كما النص التالى - حيث يتوحد الضحك بالدمع والبرق بالسواد والفرح بالموت:

«وتهمهم بين جوانحنا الأسئلة البلهاء

من أين؟ وكيف؟ لماذا؟

يضحك فى أعيننا الدمع

يتسلل برق أسود

يقلب مائدة الفرح الميت

وتطقطق فوق المائدة عظام الصمت

.. نبصر قبرا قرب المائدة الجدباء

يتجول مزهوا بالأحمال» (١١).

ولنلحظ - كذلك - تلك التساؤلات (من أين - كيف - ولماذا) التى تنتشل جهامة أدوات الاستفهام على رغم تتابعها وتواليها من ذهنيتها ومباشرتها، وكأنها - فيما سبق - صدى توترات باطنة.

إن تلك القدرة على ابتعاث حيوية فى جمود تلك الأدوات، وعلى خلق فاعلية من سكونية مدلولها نجدها - كذلك - فى الأسطر التالية لشاعر آخر، حيث تتشابك فى مراوحة - ممرورة وساخرة - كما فى مختتمها:

«.. هى اللحظة المؤاتية امسكوه أين متى كيف لماذا، ماذا تصنع الآن.. والقهوة الفاترة فى فى فناجين العزاء الليلى فمن الذى مات؟»(١٢).

من تلك الصور الكابوسية المتوترة والمشحونة بطاقة فاعلة التي تتجاوز تلك اللغة الرخوة المتسيبة، ما تشكله الأسطر التالية من رؤية ورؤى، وهي ـ كأنها وعي اللاوعي، أو لاوعي الوعي. إننا نكتفي برؤيتين من قصيدة «سفر الرؤيا» وكلتاهما ـ مع تفارقهما ـ يتوافقان في ابتثاث فلذات سوداوية الوقع والإيقاع تختصر جحيما كونيا يحاصر الجميع:

(أ) ورأيت عليها شيئا لزجا كالدم

ورأيت بقايا خصل من شعر أسود

... وعذبني الوجه المعروق

بلا عينين بلا شفتين

(ب) قالوا: ورأينا بئرا طافحة بالماء العذب

عليها ناعور ودلاء الناعور جماجم

يجرى الماء إذا انقلبت خلل العينين

من الأذنين

من الفكين

فإن فرغت

مال إلى الخلف الرأس (١٣)

وقد تتكىء الصور الكابوسية على إفادتها من إمكانات تشكيلية، قد يكون منها «القص» كما في النموذج السابق، وقد تكون إفادتها من لغة «الحوار» المسرحي. وهي في النموذجين التاليين تكون موظفة لمدلول سياسي، يذكرنا أوله بيوميات «سعيد» في مسرحية (ليلى والمجنون) لصلاح عبد الصبور، التي ينتظر فيها «سعيد» «القادم» من بعده، وهي تمثل ـ في رأينا ـ قمة وضاءة شعرية، وعنوان القصيدة ـ هنا ـ يشي بذلك التشابه «آيات من كتاب الإمام المنتظر»:

النموذج الأول:

«أرعدت في يدى العظام

فابصرت ماذا؟

عيونا كمرجانة في الظلام

ورأسا على الدم يطفو ويمتد نحوى

... قال: اسمع يا ولدى:

هذا زمن غلبت فيه الروم

فإذا ما اهتز السيف المرجانى

على عنق الطفل المفطوم

فاقرأ: «سبحانك»

وتوضأ بالدم

اغسل وجهك بالزقوم» (١٤).

أما النموذج الثاني فمن قصيدة «قصائد مهربة»، وفيه نلمح ـ في لمح خاطف ـ ما نعرفه عن «حصان طروادة» فيما يكثف إدانة معاصرة للغفلة الغافلة:

ـ «أخذتْ «طروادة» من ثقبين بخف أبيك

ـ أجل

ـ والخيل الليل السيف وربك والبيداء

ـ [واضح إشارته لبيت المتنبى المشهور]

ـ معطلة

ـ وجمالك؟

ـ سائبة وتبول على الصحراء» (١٥).

أما النص التالي فهو يتكئ على «القص» و«أنسنة» المجردات وتشخيصها، مع استيحاءات تتشابه في بعض ملامحها مع صور من مسرحيتي (في انتظار جودو) لبيكيت و (الكراسى) لأونسكو:

«.. نحمل بين معاطفنا جثث الأيام المقتولة

.. وجهت الدعوة للأصحاب وللخلان

لم تحضر إلا الأحزان

.. وتقدمت الأحزان

هذا حزن وردى

يأتى برسالة يأس غامضة الأحرف

من مولاى الحب

يعتذر عن الحفل لأن الحقد الأسود

قد أصبح ملكا، واعتقل العشاق وسجن الأنهار

هذا حزن أصفر

يأتي برسالة

تحمل هذا التوقيع المتعجل

« من قلب صديق طفولتك الضائع»

الإخلاص

هذا حزن أسود يهتف:

إني أحمل نعيا

باسم جميع المقتولين

على أعتاب المدن الحجرية» (١٦) .

*

ولعل النصوص التالية تمثل تجسيدا وتأكيدا على تمكن البنية الأدائية من تكثيف التوزيعات اللغوية، المشبعة بلمحات وإيماءات لدلالات دينية تاريخية، والمكتنزة بمعارف وموروثات إنسانية كأنها مغامرة لغوية تقتحم الحد الفاصل بين الذات وما يتجاوزها .

إن التتابع والتوالي لتلك الشذرات المضمنة لا ينزلق إلى التشتت أو التمزق؛ حيث يعكف النسيج اللغوي على تطريزها وتأطيرها في نسق واحد ومتوحد.

إن كثافة الاستلهامات اللغوية - إن جاز المصطلح - تتجاوز مجرد اقتناص قولي، يتجمد في لصق تضميني. وإن تعدد ابتثاثها وتنوع احتشادها يخترق النسيج اللغوي خالقا توافقا وتفارقا مع ماضوية القول وأحادية المقول، فيتناسخ الماضي في آنية الحاضر، وتتحول « الأسماء » و « المقولات » إلى دلالات معاصرة وإلى إلماعات لها كينونتها المتميزة وحضورها المتمايز:

« أجئ عاريا من الخليل والجرجاني وابن قتيبة حتى آخر وغد عصري ينبح في الصفحات الأدبية عارياً أكثر مني يوم ولدت ويوم أموت»(١٧) .

لقد تحولت الأسماء إلى أشياء؛ حيث ينبثق من صلادة مدلولها الأحادي حراك دلالي يومئ - فيما يومئ إليه - إلى محاولة الخروج من الآبار الراكدة، أو خلع ما صببنا في قوالبه أو ما تجمدنا في ثوابته، وتعود الجملة الأخيرة مع إفادة تحويرية من الآية الكريمة: «ولو كنت فظًا غليظ القلب» ليعني بها - هنا - مجابهة ومواجهة تتمرد على مداهنة أو موادعة، أو خنوع أو خضوع، ولنلحظ توافق النسق الصوتي في « أهوى ولا أهوى» وتفارق دلالته:

« .. فعاريا أجئ مثلما ولدت ويوم أموت فظا غليظ القلب أهذي كما أهوى ولا أهوى إلى الهاوية»(١٨).

وتتوالى اختزالات لغوية تكتنز دلالة الموروث من خلال تحوير وتحويل؛ حيث تتبدل أحادية المدلول وتفارق واحدية الدلالة.

فثمة مدلول جديد يولد مباغتا ومفاجئا، وثمة طزاجة شعرية تتخلق في تشكيلات أدائية لها دهشة تكوين وبغتة تعبير.

ففي النص التالي ثمة تحوير يفيد من مصطلحات تراثية نقدية فيما تعادل مرثاة شاجية للذات، وثمة توظيف خاطف يتلاعب بتحوير صوتي للقب الشاعر القديم «ثابت بن جابر» (تأبط شراً) ويفيد - كذلك - من تضمين الأثر النبوي، وجميع ذلك في تشاكل وتمازج:

« .. فلا يتبقى غير أن أكتب أهجية للعمر الكثيب موشاة بحوشي الكلام ومهجور الألفاظ وسقط متاع الشعراء الصعاليك ومن لف لفهم وأتابط شرا أصفع به وجه العالم وقفاه... وأستدير فأبكي قلة حيلتي وضعفي وهواني على الناس جميعا دون استثناء فلست نبيا»(١٩).

ومن تداعيات لمقولات ومأثورات، تكون - هنا - أشبه بمناجاة ذاتية، تتشكل لغة عبثية في طزاجة أدائية من خلال تلك اللقطات الحادة والخاطفة، حيث تندمج تضمينات لغوية، تتخالف زمنيتها وتتفارق مع مدلولاتها، لتعود في

صوغ متداخل يهبها لحظة ميلاد جديد، لا ينفى القديم، وإنما يتناسخ فى ذاكرة المتلقى فى مراوحة فكرية ووجدانية بين (تاريخها) القديم و انبعاثها الجديد فى بكارته ووضاءته.

إن تلك التركيبات اللغوية المستحدثة تتفرد - كذلك - بالتنوع والتعدد، فمن بين مأثورات محورة، وتضمينات محولة، تتجلى - فى بهاء - فرادة استخدام، ومهارة توظيف، كما فى النماذج التالية:

« .. تناكحوا فإنى مباه بكم الأمم يوم القيامة، واخرجوا إلى العالم صفا صفا بلا انتظام بالسهم والرمح والمكنسة اخرجوا ولا تهنوا ولا تضعفوا فتذهب ريحكم إلى الضفة المقابلة».

« .. نمضي إلى الوادى المقدس أنبياء آبقين نأمر بالمنكر وننهى عن المعروف دون أن نكظم الغيظ أو نعفو عن الناس» (٢٠).

وهى إذ تتوالى - فى نبرة ساخرة وممرورة - تكون المعادل الممكن الذى يستجلى التباين بين نسب التفارق، والذى يجسد جهامة العماء الكونى فى رؤية الشاعر ورؤاه:

« .. ولكنى باق أعوي فى واد غير ذى زرع .. أصرخ فى البرية. ياقوم قد زهق الحق وجاء الباطل إن الباطل كان فعولا» (٢١).

«.. فلم تمنحنى غير قبضة من هواء سويتها ونفخت فيها من روحى، فصارت حمارا ركبته إلي القصر الجمهورى الملكى القبلى الأسرى» (٢٢).

ونجتزئ - حتى لا يطول سفر الكلام - تشكيلات لغوية. تنبثق فى إلماعات بارعة من: « الإنجيل »:

(أ) التاج المجدول من شوك .

(ب) صياح الديك .

(جـ) المزج بين التراث الإسلامى واليهودى.

(د) تضمين رهيف من معلقة عمرو بن كلثوم .

(هـ) تضمين حديث نبوى .

ولنلحظ إيماءات التحويرات ودلالتها على حالات متغيرات:

« فامنحينى تاجى المجدول من شوك خريفى من قبل أن يصيح الديك ثالثة فرابعة فتاسعة سدى، وآيتى اللعينة ألا أكلم الناس ستة أيام إلا رمزا، وأستريح فى اليوم السابع فأمنحه لكم وفيه تتعبون .. ألا هبى بصحنك فاصبحينا يا ابنة القوم اللئام .. والناس نيام فإذا ماتوا انتبهوا» (٢٣) .

ونشير - على عجل - إلى نص آخر، لا تخفى فيه تمازج لغة الشاعر بفلذات تحويرية، يجدلها - بمهارة - فى خيوط نسيجه اللغوى، ولنلحظ كيف يطوّع مصطلحين عروضيين فى دلالة مستحدثة، لإدانة واقع مهترئ، وتوظيفه لبيت امرئ القيس المشهور للإشارة إلى قتامة الأشياء، ثم استلهامه نصا قرآنيا، ليكون مختتم انكساره وشهادة إحباطه:

«.. فأكون أو لا أكون وتدا فى حقل أو سببا فى قصيدة ملتزمة مداهنة لطيور سوداء.. والتماعة الأشياء لحظة لتنطفئ إلى ليل كموج البحر أرخى سدوله بلا التياع لا انقطاع لا وداع.. وما بلغت ما لا عين من قبل رأت أو أذن سمعت أو خطر على قلب بشر» (٢٤).

مما سبق تتشكل لغة أدائية لها طزاجة وبكارة، ولها تميز وتفرد، كأنها لغة خاصة تتشكل على مستويين: اغتناؤها بمعطيات تراثية متعددة ومتنوعة. وتطويع تلك المعطيات لتتوافق وتترافق مع مجمل الحالة الشعرية فى إصرارها وانكسارها وفى توفزاتها وإحباطاتها.

ومن بين هذين المستويين تتوحد لغة الشاعر - المعاصرة - بمفردات اللغة المستلهمة والمبثوثة - فى انسيال رهيف.. فتتوحد اللغتان فى لغة متفردة وفريدة.

***

ملاحظات وتساؤلات

وحتى لا نكتب مقالا على مقال، نكتفى باختصار ملاحظات، واجتزاء تساؤل وتساؤلات منها:

هل استنفدت تجديدات القصيدة الجديدة إمكاناتها وطاقاتها؟ وهل تتحول القصائد - مع تعددها وكثرتها - إلى قصيدة واحدة؟

وعلى حذر ينأى عن التعميم ويتوجس من الإطلاق، نذكر من تلك الملاحظات - على سبيل المثال - تكرار مضامين وجودية أو سياسية فى تراكمات ذهنية، تنفلت فيها الفكرة وتتشتت، ومنها سوءات استخدام «الرمز» حين يتحول إلى مجرد بديل إشارى يوجز فكرة، أو يختزل معنى، ومن ثم فلا قيمة له، ومنها ذلك التشابه والتكرار فى استخدام «الأساطير»، حتى كادت تبهت قيمتها وتفقد وظيفتها.

إن تكثرا وتزيدا - فى كثير من الأعمال الشعرية - يتماحك فى لصقها، كأن الشاعر قد صف أمامه مصفوفات جاهزة من الميثولوجيا، ثم ينصب عدّه ويلصق كل أسطورة أو اسم أسطورى بسواه، وحين تتزاحم أو تتعدد، وتختفى دلالتها - أو مضمونها - فسرعان ما يحشد هامشه بشرح وتوضيح.

إن تلك الإشارات فى هامش القصيدة - كما فى نماذج متعددة - لمعنى الأسطورة، أو لتوضيح دلالتها لا قيمة له، ويحول القصيدة إلى معادلة لفظية لمغزى الأسطورة، وتكون القصيدة - كذلك - مجرد موازاة للأسطورة أو استبدال جبرى لمصفوفات لغوية.

ولا ينجو استدعاء الشخصيات التراثية من مخاطر ومحاذير. فدائرتها تنغلق على عدد من الشخوص، يسهل إحصاؤها وتتبع استخداماتها، ولعله لا يتجاوز استلهاما لحالة أو حالات، أو تشوفا لموقف ومواقف، أو مهربا من قتامة معاصرة، أو عزاء وتعزية. وتتشابه - فى نماذج متعددة - الاستنامة على كتف الشخصية. وبثها مشتكى وشكاة.

وبالمثل - فى صورة مقابلة - حين تستخدم الشخصية المدانة. ولعلنا نتذكر المكرور من استدعاء شخصية «الحجاج» على سبيل المثال.

والخطورة تتربص بالجانبين، فجميع تلك الشخوص تجمدت فى نماذج جاهزة فقدت طزاجتها، وبليت جدتها، ينضاف إلى كل ذلك خطر الاسترخاء على رصد معادل ذهنى، تكون فيه الشخصية أحد طرفيه، فيتسطح الأداء، ويبهت الاستدعاء.

ولعله يصح - هنا - أن نذكر تخوفا بما نحن فيه، يقول صاحبه:

«.. المهم هو أن على الشاعر أن يكون مكتشفا باستمرار، أى ليس هناك من يستطيع الركون إلى اكتشافاته السابقة أو اكتشاف الآخرين. الأصالة هى أمر يتجدد كل يوم. وعندما نشاهد أزمة فى الشعر كما نرى فى هذه الأيام، فالأزمة فى الواقع هى أن الشعراء فقدوا هذه القوة التى كانت تسيرهم. الذى يخشى منه هو أن يكون الشعر قد بلغ طريقا مسدودا، أى أنه بلغ تلك النقطة التى يصبح فيها الشاعر مضطرا إلى التكرار، تكرار نفسه أو تكرار الآخرين»[٢٥].

ومع ذلك فلم ينغلق الطريق.

فإن استكشافا لجوانب مستترة، وإن رؤية جديدة ومتجددة لا تزال فى قدرة الشعر ومقدرة الشاعر.

هذه صورة - من صور - جديدة متجددة، تتمكن من الانفلات من رتابة الاستخدام، والانعتاق من مشابه الاستدعاء. لعلنا نتذكر قصيدة «البحترى» فى صراعه مع الذئب - على حسبه - وقصيدته - كما نعلم - تنكفئ على مضمونها الأحادى ولا تتجاوزه إلى سواه. بينما تتمكن القصيدة المعاصرة: «صراع صورى بين البحترى والذئب» - بدءا من عنوانها - من استشفاف تقارن ضمنى، يختصر مسافة التفارق الزمنى. وفيما يتلبس الماضى بالحاضر - أو الحاضر بالماضى - يتشكل نص فوق النص، ويتمكن - بواسطته - من ابتناء تماثل من اللاتماثل، واجتلاء تشابه من اللاتشابه. ومن ابتثاث شذرات تضمنية من البطولة القديمة - المدّعاة - يتجسد قرينها - أو قسيمها - المعاصر، ويتوحد - كلاهما - فى آنية متزامنة، تختزل فى ديمومتها فلذات

تحاورية، تشي بزيف البطلين ـ إن كان ثمة بطولة ـ حيث يتعرّى زيفها في المختتم:

« ـ رويدك

إن القول ـ ليس الفعل ـ في دمنا يشدو».

ولعله يحسن اجتزاء أبيات من قصيدة «البحترى» لتتضح مهارة التقارن ـ بين بطولته المدعاة ـ وبين توظيفها المعاصر، حيث تلعب القصيدة ـ هنا ـ على مستويين متداخلين، يتشاكل ـ من خلالهما ـ الوجهان، ويتلابس البطلان:

«.. عوى ثم أقعى وارتجزت فهجته

فأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

فأوجرته خرقاء تحسب ريشها

على كوكب ينقض والليل مسود

فما ازداد إلا جرأة وصرامة

وأيقنت أن الأمر منه هو الجد

فأتبعتها أخرى فأحللت نصلها

بحيث يكون اللب والرعب والحقد

فخرّ وقد أوردته منهل الردى

على ظمأ لو أنه عذب الورد

وقمت فجمعت الحصى واشتويته

عليه وللرمضاء من تحته وقد»(٢٦).

تبتدئ القصيدة ـ هنا ـ باختزال شذرات تختصر تساؤلات عما تخلف من هزيمة «البطل» ـ المعاصر ـ فيما سمى ـ تقولا أيضا ـ بالنكسة:

«رحماك يا أبا عبيدة

أفرطت فى توعد الذئب

حينما انصهرت فى توهج الرجولة

وفجأة

سقطت كومة من الهشيم

عند ومضة المفاجأة

دم وخوذة

وجثة على الثرى مهراة

فكيف كان ذاك؟»(٢٧)

إن بساطة التساؤل الممرور ـ والساخر ـ: «فكيف كان ذاك»، وملامسته لغة الحياة اليومية، لعله الشكل الأدائى ـ الممكن ـ للتعبير عن دهشة الفجيعة وخيبة المرتجى، ويكون قسيمه ـ فى دلالته ـ ما يرد فى تساؤل «البطل» نفسه، فهو ـ كما يلى ـ يشى بافتقاد حنكة أو حكمة، وانعدام بصر أو بصيرة:

ملئت ـ لست أدرى كيف ـ بالبطولة.

ويتداخل الصوتان، حين يلتبس «التضمين» ـ من قصيدة البحترى ـ بصوت «البطل» المعاصر:

«وحين همّ الذئب بافتراسى

هممت بالمناوأة

عوى ثم أقعى فارتجزت

(فلم يخف)

وأقبل مثل البرق يتبعه الرعد

إلى أن طوتنى

حسب هذا الذى ترى».

(لنلحظ أثر «البتر» فى جملة «إلى أن طوتنى») وماله من أثر فنى، كأن انقطاع الصوت ـ أو بقية الجملة ـ إيماء رهيف لمعانى متعددة، يشير إليها ما يليها: «حسب هذا الذى ترى».

ويعود صوت الشاعر ـ فى المختتم ـ أشبه بنوح «الكورس» فى المأساة اليونانية القديمة:

ـ «أما كان أجدي لوغنيت عن الرجز

وأعددت حد السيف والهول يشتد».

ولكن مأساة جديدة تتشكل فى رد فاجع بليد ومتبلد:

ـ «رويدك.

إن القول - ليس الفعل - فى دمنا يشدو».

لقد أجمل المأساة شاعر آخر فى جملة كنصل سكين أو كحد سيف فى قوله:

«وحاربت بدلا منا الأناشيد»(٢٨).

***

وتتصاحب ثنائية تضمينية - إن جاز القول - مجاوزة أحادية استخدام أولاها: (شعرة معاوية)، ومفارقة مكرورها وتكرارها حيث تترادف - لدى عدد من الشعراء - فى حكمتها التجريدية، لتنضاف كلصق إضافى مؤازر للأداء. ولكنها - هنا - تتمدد شكولها، وتتعدد دلالاتها، حسبما يتخالف سياقها ويتغاير مساقها، كما أن استخدامها - كذلك - يتضام - فى التقاط بارع - مع الدلالة المعروفة عن «الخيط الأبيض والأسود»، لتمرق - فى هذا التضام - من المعنى القار فى دلالته المجازية المحددة، فإذا هما - الشعرة والخيط - يتبادلان حينا، ويتوحدان حينا آخر، وكلاهما مكتنز بتحولات المعنى والمبنى.

إن النص التالى فى إفادته التضمينية من دلالة البيت القديم المعروفة:

ما للجمال مشيها وئيدا

أجندلا يحملن أم حديدا

يومئ إلى الخطر القادم، ولنلحظ توظيف «اللون» فى إيماءة خاطفة لتمييع الأشياء وتغيم المواقف: شعرة «معاوية» ومخاتلتها، والخيط المتأرجح بين اللونين:

«.. ولا من يهدم الحد الفاصل بين الأبيض والأسود فكيف لى أن أكتفى بالكلام والجمال مشيها وئيدا»(٢٩).

وإن ترابطا يتشكل برهافة بين دلالة «الشعرة» و«المدينة» الفاسدة فى مفارقة عن نماذجها - لدى آخرين - حيث لا تتفارق - عندهم - عن الضيق الرومانسى المعروف والمكرور، إنها - هنا - تكتسب بترافقها «مع دلالة شعرة معاوية» بعدا سياسيا حادا وقاسيا وصارما كما فى هذين النصين:

(أ) «.. بكل أبنية المدينة تنهار فوق ساكنيها وأنا بومة تهوى الخرائب، وانهيار النظام القائم على شعرة معاوية التى لا تريد أن تنقطع»(٣٠).

(ب) «..فاستدارت إلى قوس المدينة نحو أبنية ستنهار بغتة حينما تنقطع شعرة معاوية بغتة»(٣١).

وربما تتولى النماذج التالية عبء تعليق وجهد تفسير، فهى تتملك براعة استجلاء إيماءات لغوية تتضام وتتواكب، وابتداع تبادلات أدائية تتشاكل من تحسر وتمزق وتوتر وتحفز.

فثمة يأس يائس:

(أ) «.. تؤرجحنى الريح الدوارة فى الخيط المدود يدلينى مشنوقا أو مخنوقا» .

(ب) «.. وشعرة معاوية لا تريد أن تنقطع» .

(جـ) «.. وشعرة معاوية لا تريد أن تنقطع ولا أنتم تنقطعون».

(د) «.. فأبقى معلقا فى الفضاء المضئ بشعرة أخشى انقطاعها» .

وثمة تشوف وانتظار:

(أ) «.. افتراق الخيط الأبيض عن الخيط الأسود».

(ب) «.. انهيار النظام القائم على شعرة معاوية».

(جـ) «.. لن يحين الحين إلا بعد فوات الوقت أو انقطاع الخيط».

(د) «.. وعواء يقطع الشعرة الفاصلة ولا ينقطع» .

(هـ) «.. وأنا حالة تحل فى لحظة افتراق الخيط الأبيض عن الخيط الأسود وانهيار النظام القائم على شعرة معاوية التى لا تريد أن تنقطع»(٣٢).

*

ولم يبق فى لحظة يأس يائس سوى أن يكون كما قال الشاعر القديم:

ما أطيب العيش لو أن الفتى حجر

تمضى الحوادث عنه وهو ملموم

إنه ـ الآن ـ يشكل فى تضمين مومئ إلى البيت القديم لوحة عميقة اللون، كثيفة اللمح، منفسحة الإيماء:

«يا ليتنى حجر

تخطو الفصول على جسمى

وتنحدر

وأنا اشتباه

حالة مكنونة

بين الحريقة والرماد

وبين صرخات الولادة والحداد

وأنا اشتعال مرجأ

ينمو على جسمى التحول

ثم ينكسر

يا ليتنى حجر».

لاحظ التداخل والتقابل بين الحريق والرماد، وبين الموت والميلاد (٣٣) .

وبعد،

فكما لا ننفى من خارطة الشعر جيد الشعر ـ مهما يكن شكله أو تشكله ـ فمن العدل ألا ننفى القصيدة الجديدة ـ بسبب نماذج رديئة ـ فالمتطفلون على مائدة الشعر يتناسلون فى كل جيل، يلوكون ما يتساقط، أو يستنسخونه ركاما باهتا، يشوه الشعر، ويلوث نصاعته.

ومن المأساة المسلاة أننا لن نعدم نفرا من بغاث النقاد الذين استنسروا فجأة، يزينون ـ تخليطا وجهالة ـ ويحسنون ـ تلفيقا وضلالة ـ كل ما يسقط من غربال الشعر.

الهوامش :

(١) ديوان **إشراقات رفعت سلام**، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٢، ص ٧ .

(٢) ديوان **أحبك ولا أحبك**، بيروت، ص ١٥٨ .

(٣) **إشراقات رفعت سلام**، ص ١٩ .

(٤) نفسه، ص ٥٤ .

(٥) نفسه، ص ٧٥ .

(٦) نفسه، ص ٦٦ .

(٧) حسب الشيخ جعفر **الأعمال الشعرية**، بغداد، ١٩٨٥، ص ٢٩٣.

من سوءات القصيدة الجديدة كثرة الإحالات والهوامش .. فمن الهوامش الملحقة بالديوان «فى قصيدة « التحول » يجد القارئ عبارة اقتبسناها من مطهر دانتى بتصرف ... وجويا هو الفنان الإسبانى المعروف (١٧٤٦ ـ ١٨٢٨) وأما الوجه الذى حاول الفنان أن يقبض على شئ منه فهو بمعنى عام هذا الجمال الهارب العاصى، وبمعنى خاص بالنسبة إلى تجربة القصيدة فهو وجه دونا إيزابيل كوبوس وهى من لوحاته الشهيرة، (ص ٤٦٧) . وهذه إحدى مشكلات القصيدة، فكأن الشاعر يستعرض معرفة خاصة ربما لا تهم القارئ .

(٨) نفسه، ص ٣٥٧ .

(٩) محمد أبو سنة، من قصيدة: « ويثوب المسافر»، **الأعمال الكاملة**، ١٩٨٥، مكتبة مدبولى، القاهرة، ص٢٠٢ .

(١٠) **زمن الشعر**، صيدا، ١٩٧٩ ، ص ٤٠ .

(١١) محمد أبو سنة، من قصيدة : «مائدة الفرح الميت»، ص ٢٥٥ .

(١٢) رفعت سلام، من قصيدة: « إشراقة السفر»، ص ٥٠ .

(١٣) يوسف الصائغ، ديوانه: **ديوان مالك بن الريب** من قصيدة «سفر الرؤيا»، بغداد ١٩٧٣ ، ص ١١٠ .

(١٤) محمد على شمس الدين، ديوانه **قصائد مهربة**، بيروت ١٩٨٣ .

(١٥) نفسه، ص ٥٤ .

(١٦) محمد أبو سنة من قصيدة : «تأملات فى المدن الحجرية»، ص ٢٢٢ .

(١٧) رفعت سلام، ص ١٣ .

(١٨) نفسه، ص ١٦ .

(١٩) نفسه، ص ١٨ .

(٢٠) نفسه، ص ٥٢ .

(٢١) نفسه، ص ٣٥ .

(٢٢) نفسه، ص ٢٩ .

(٢٣) نفسه، ص ٢٦ .

(٢٤) نفسه، ص ٤٣ .

(٢٥) جبرا إبراهيم جبرا، **ينابيع الرؤيا**، بيروت، ١٩٧٩، ص ١٢٨ .

(٢٦) البحترى **ديوانه**، المجلد الثانى، ت . حسن كامل الصيرفى، ط٢، دار المعارف، ص ٧٤٤ .

(٢٧) أحمد عنتر، ديوانه: **مأساة الوجه الثالث** بغداد، ١٩٨٨ ، ص ٢٨ .

(أ) استخدم الشاعر جملة « فلم يخف » بدلا من « فهجته »، فى بيت البحترى، وقد راعى الوزن نفسه متكئا على أن تفعيلة « فلم يخف » على وزن تفعيلة البحترى، (فهجته) : « مفاعلن » ولكن مع مفارقة لا تخفى، فالقصيدة هنا تستخدم تفعيلة الرجز « المضمرة » « مستفعلن » وهى ـ نغميا ـ تتسق مع « مفاعيلن » أى تفعيلة « الطويل » .

(ب) فى استخدامه تفعيلة « الرجز » المقطوعة (متفعلْ) ـ فيما قبل بيت البحترى المضمن ـ يتم توافق النغم بين « فعولن»، التى هى إحدى تفعيلات « الطويل » ، لتتسق نغميا مع « متفعل » .

(٢٨) أمل دنقل، **الأعمال الكاملة**، القاهرة، ص ٢٠٧ .

(٢٩) رفعت سلام، ديوانه: **إشراقات**، ص ١٤ .

(٣٠) نفسه، ص ١٦ .

(٣١) نفسه، ص ١٨ .

(٣٢) نفسه، صفحات ٢٠ ـ ٥٨ ـ ١٧ ـ ١٦ .

(٣٣) نفسه ، ص ٢٧ .



خيط التراث فى نسيج الشعر العربى الحديث

مدخل تناصى

عبد النبى اصطيف *

«إلى محمد مصطفى بدوى»

ليس ثمة من يمارى اليوم فى الدين الكبير الذى طوقت به العلوم الإنسانية عنق النقد الأدبى، بخاصة فى هذا القرن الذى غدت فيه علوم مثل علم النفس، وعلم الاجتماع، والأنثروبولوجيا، والفلسفة، واللغويات الحديثة، مصدراً لا ينضب للناقد الأدبى يستلهمه فى تطوير طرق مقاربته للنص الأدبى. وعلى الرغم من تفهم المرء رأى العديد من أتباع المنظور الداخلى intrinsic perspective للأدب فى أن هذا الاستلهام كان وبالاً على النص الأدبى نظراً لما ينطوى عليه من تنكر لطبيعة الأدب بوصفه واحداً من الفنون الجميلة، فإنه ـ من جهة أخرى ـ لا يمكنه إلا أن يعترف بأهمية الاستبصارات القيمة التى يسرتها هذه العلوم فى فهم جوانب مختلفة من العملية الأدبية. وأكثر من هذا فإن بعضاً من هذه العلوم، كعلم النفس[١] ومختلف علوم اللغة الحديثة أو ما يعرف باللغويات[٢] له فى موضوعه (الإنسان) بالنسبة إلى علم النفس، واللغة الإنسانية بالنسبة إلى اللغويات من المسوغات ما يكفى للدفاع عن استلهام النقد الأدبى له فى مواجهة هذا الأخير للنص الأدبى. فمنتج النص الأدبى ومتلقيه ومحوره هو الإنسان الذى يعنى علم النفس بجوانب حياته الشعورية واللاشعورية، وأداة الأدب هى اللغة الإنسانية محط اهتمام علوم اللغة الحديثة. ومعنى هذا أن دارس الأدب لا يغادر ساحة الأدب عندما يستعين بعلم النفس فى دراسته جوانب العملية الأدبية؛ و هو لا يبارحه قيد أنملة عندما يقف نفسه على دراسة أداته التى هى اللغة الطبيعية natural Languge أو اللغة الإنسانية، ينظر إليها من موقع تحالف علوم اللغة الحديثة ويتبصر فى وجوهها ومستوياتها المتعددة.

* باحث وناقد، جامعة دمشق، سوريا.

والواقع أننا، مهما كان موقفنا من استلهام النقد الأدبى لهذه العلوم الإنسانية فى عصرنا، لا يمكن إلا أن نقر بأن هذا الاستلهام أصبح حقيقة يصعب تجاهلها، خاصة وأنه أحدث تغييراً كبيراً فى طبيعة تصوراتنا لمفهومات كثيرة فى العملية الأدبية مثل المؤلف، والقارئ، والنص، والقراءة، والتفسير وغيرها. وقد أدى هذا التغيير إلى تطورات مهمة فى مختلف النشاطات الذهنية التى تنطوى عليها الممارسة النقدية من شرح وتحليل وتركيب وتفسير وموازنة وحكم وغير ذلك.

وإذا ما رغب المرء فى التوقف عند مفهوم واحد من هذه المفاهيم هو النص[٣]، فإنه يستطيع أن يتبين بسهولة مدى التأثير الجذرى الذى خلفه استلهام اللغويات الحديثة وعلم النفس فى فهمنا له من ناحية، وفى مقاربتنا له من ناحية أخرى. فالنص الأدبى الذى يمكن أن يكون جملة واحدة (كالمثل: على نفسها جنت براقش) ويمكن أن يمتد ليبلغ مجلدات عدة (كرواية «البحث عن الزمن الضائع La recherche du temps perdu» لمارسيل بروست، و«ثلاثية» نجيب محفوظ، و«مدن الملح» لعبد الرحمن منيف) لم يعد ينظر إليه اليوم على أنه مجرد تأليف لغوى يقوم به فرد موهوب ينتمى إلى جنس أدبى معين موروث أو مستلهم من التقاليد الأدبية الأخرى. إنه لم يعد يتألف، كما يقول رولان بارت، من:

«سطر من الكلمات تطلق معنى لاهوتيًا أوحد (هو رسالة المؤلف ـ الإله)، وإنما هو فسحة متعددة الأبعاد تتزاوج وتتصارع فيها كتابات ليس من بينها واحدة أصيلة. إن النص نسيج من المقبوسات ناشئ عن ألف مصدر ثقافى»[٤].

ولما كان النص الأدبى ممارسة لغوية تخضع للنظام اللغوى الخاص بلغة ما، الذى يكتسب عادة عن طريق استيعاب نصوص أخرى أنشئت فى هذه اللغة، فإنه يقوم أساسًا على عملية إعادة إنتاج هذه النصوص السابقة له، التى خبرها الأديب على نحو من الأنحاء خلال مراحل تكوينه الثقافى. والحقيقة أنه:

« مهما كان المضمون الدلالى للنص، فإن وضعه بوصفه ممارسة دالة signifying practice يفترض مسبقًا وجود نصوص أخرى... وهذا معناه القول إن كل نص، ومنذ البداية، خاضع لسلطة نصوص أخرى تفرض عليه عالمًا ما»[٥].

إن مقدرة الأديب تتبدى أساسًا فى تشكيله من هذه النصوص، التى أتيح له تمثلها فى أطوار سابقة من تكوينه الثقافى نصًا جديداً يحمل بصماته الخاصة به، أو ـ إذا ما شئنا استخدام لغة المجاز ـ حياكته من تلك الخيوط التى وفرها له تكوينه الثقافى نسيجًا محكمًا غاية الإحكام يصعب، إلا على القارئ المتمعن المدقق والخبير، تمييز خيوطه المكونة له.

والنصوص إذ تستوعب، وتنقل، وتقبس، وتتجاور فى نفس الأديب، تتفاعل، لا على أنها أجزاء تشبه قطع أحجية الجيكسو Gigsaw Puzzle، وإنما بوصفها أنظمة دلالة لها تماسكها ووحدتها. وهى لذلك تتصارع ويحاول كل منها أن يسود النصوص الأخرى، وتتزاوج مكونة النظام الدلالى الجديد الذى يجسده النص الجديد. فالنص الشعرى، على سبيل المثال، نص ينتج «فى الحركة المعقدة لإثبات نص آخر ورفضه»[٦] على حد قول جوليا كريستيفا.

ولهذا، فإن النص فى بنيته الإنشائية discursive structure هو حصيلة جملة من عمليات تفاعل النصوص أو التناصات intertextualities التى تجرى فيه. والحقيقة أن للتناص الذى نقع عليه فى دراستنا للنص الجديد محركًا مزدوجًا، كما يقول جوناثان كولر:

«فهو يلفت انتباهنا من ناحية إلى أهمية النصوص السابقة، ملحًا على أن فكرة استقلال النصوص فكرة مضللة، وأنه ليس للأثر المعنى الذى له إلا لأن أشياء معينة كتبت مسبقاً. ولكن التناص بمقدار تركيزه على قابلية الفهم، على المعنى، يقودنا إلى النظر إلى النصوص السابقة على أنها إسهامات فى نظام ترميزى Code يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة. وهكذا فإن التناص يغدو اسمًا لصلة أثر ما بنصوص سابقة

محددة أقل من كونه تسمية لمشاركة الأثر فى الفسحة الإنشائية discursive space لثقافة ما: أى للصلة ما بين نص ما واللغات المختلفة أو الممارسات الدلالية لثقافة ما، وصلته بتلك النصوص التى تفصح له عن إمكانات تلك الثقافة»[٧].

وبسبب تركيز التناص على دراسة النصوص السابقة للنص الجديد بوصفها إسهامات فى نظام ترميزى يجعل التأثيرات المختلفة للدلالة ممكنة، فإن الدراسة التناصية ليست كما يؤكد كولر:

«تفحصاً للمصادر والمؤثرات كما تتصور تقليدياً إنها تطرح شبكتها على نحو أوسع يشمل الممارسات الإنشائية المغفلة، والنظم الترميزية ذات الأصول المفقودة التى تجعل الممارسات الدالة للنصوص اللاحقة ممكنة»[٨].

وهكذا، فإنه ما دام النص، أى نص، فى بنيته الإنشائية حصيلة تفاعل نصوص سابقة عليه، قطعة موزاييك من المقبوسات، استيعاباً وتحولاً لنص آخر، أو لنصوص أخرى[٩]، فإن الطريقة الأكثر جدوى - فيما يبدو لصاحب هذه السطور - فى دراسته هى فك هذه البنية - النسيج، وإعادتها إلى مكوناتها الأولى، وتبين الطريقة التى تمت من خلالها عملية إنتاج الممارسة الدالة الجديدة.

إن النص الأدبى العربى الحديث، والشعرى منه بوجه خاص، نص أسهمت فى تشكيله مكونات ثلاثة (هى الأنا، والآخر، والعالم). لقد حاك نسيج هذا النص خيطان اثنان (هما خيط التراث العربى، وخيط تراث الآخر the other) يسَّرهما للكاتب العربى وحدد طريقة تضافرهما وصور علاقاتهما المتبادلة العالم[١٠] الذى أنجب هذا النص. ولذا فإن على المرء أن ينظر بداية إلى هذين الخيطين ويتبين دور كل منهما فى تشكيل البنية الإنشائية للنص الأدبى العربى الحديث؛ هذه البنية التى خلقها التناص، ويسرها عالم منتجه.

لنتذكر، بادئ ذى بدء، أن منتج النص الأدبى العربى الحديث هو قارئ قبل أن يكون كاتباً. والغالب فى الكاتب ألا يكون قارئاً عادياً، وسبب ذلك هو وعيه السامى بأداة فنه سواء أكان ذلك فى نصه أم فى نصوص الآخرين. ومعنى هذا أنه قبل أن ينتج نصه الخاص به يكون قد قرأ واستوعب وتمثل الكثير من النصوص السابقة التى تتجاور وتتحاور وتتصارع وتتفاعل بوصفها أنظمة دلالة متماسكة فى نصه بعد أن تجاورت وتحاورت وتصارعت وتفاعلت فى نفسه. والحقيقة أن المتأمل فى طبيعة صلة الكاتب العربى بأداة فنه يلاحظ أول ما يلاحظ أنها ليست بالنسبة إليه مجرد نظام لغوى يحكم إنتاج إنشائه الفردى parole، ويكفل لهذا الإنشاء الفردى الوصول إلى الآخرين وحسب، بل هى كذلك أداة للتفكير تنظمه بإجراءاتها وعاداتها وأعرافها وقواعدها. وهى بالإضافة إلى هذا وذاك الأداة الأهم التى تتجلى من خلالها الثقافة الموروثة لمستخدم هذه اللغة. إنها أداة التواصل الأكثر جدوى مع هذه الثقافة. فالفرد إذ يكتسب لغته الأم ويستوعب نظامها بعوامل مختلفة، يستوعب جوانب كثيرة من هذه الثقافة المدونة بهذه اللغة، لأنه من الناحية العملية يكتسبها ممارسة، ويواجهها نصوصاً أدبية وغير أدبية من مختلف العصور يطلع عليها فى مختلف مراحل تكوينه اللغوى والأدبى والفكرى والثقافى. وهكذا فإن الموروث الثقافى للأديب العربى الحديث (الذى يشتمل على نصوص القرآن الكريم، والحديث النبوى الشريف، والشعر العربى من الجاهلية حتى يومنا هذا، والتاريخ العربى، والقصص، والفكر فى مختلف تجلياته وغير ذلك مما يتواصل معه سماعاً أو قراءة، ويأخذه مشافهة أو كتابة) يتسرب من حيث لا يدرى عن طريق اللغة العربية إلى أرضيته الثقافية ليتجلى فيما بعد فى إنشائه الفردى، فى نصه الذى ينشئه[١١] - هذا النص الذى هو فى نهاية المطاف حصيلة تراكم النصوص المستوعبة فى نفسه.

إن متتبع نصوص الشعر العربى الحديث، على سبيل المثال، منذ فترة ما يسمى بالإحياء[١٢] أو فترة الكلاسية المحدثة، يلاحظ بسهولة خيط الموروث الثقافى العربى واضحاً فيه. يلاحظه فى النماذج الكلاسية التى حاكاها شعراء فترة

الإحياء ضمناً، أو عارضوها صراحة. ويلاحظه كذلك إشارات واستلهامات لهذا الموروث فى شعر رواد الرومنتيكية، وتوظيفات متنوعة فى شعر ما بعد الرومنتيكية وخاصة فيما يسمى تجاوزاً بالشعر الحر، أو شعر التفعيلة فى النصف الثانى من هذا القرن.

وإذا ما كان المرء فى غنى عن التمثيل للشعر العربى الكلاسى المحدث لأن خيط الموروث فيه أوضح من أن يمثل عليه، فإن إشارات موجزة إلى نماذج من شعر الفترات اللاحقة ربما تفى بغرض بيان أهمية هذا الخيط أو المكون فى النص الشعرى العربى الحديث.

فالقارئ، مثلاً، لقصيدة «المساء»[١٣] لكبير رواد الرومنتيكية خليل مطران يلاحظ خيط هذا التراث من خلال مجموعة من الإشارات الضمنية للتراث الشعرى العربى منذ العصر الجاهلى وحتى العصر العباسى الثانى. فبيتا مطران:

عمرين فيك أضعت لو أنصفتنى
لم يجدرا بتأسفى وبكائى
عمر الفتى الفانى وعمر مخلد
ببيانه، لولاك فى الأحياء

يدينان بما ينطويان عليه من معان ودلالات لبيت المتنبى:

ذكر الفتى عمره الثانى، وحاجته
ما فاته، وفضول العيش أشغال

الذى يسّر بسبقه لبيتى مطران إنتاج المعنى الذى يحملانه. والشأن نفسه يتكرر فى بيته:

فغدوت لم أنعم كذى جهل ولم
أغنم كذى عقل ضمان بقاء

الذى يتناص بشكل واضح مع قول المتنبى:

ذو العقل يشقى فى النعيم بعقله
وأخو الشقاوة فى الجهالة ينعم

وفى بيته الآخر:

هذا عتابك، غير أنى مخطئ
أيرام سعد فى هوى حسناء

الذى يشى بحضور بيت المتنبى:

هذا عتابك إلا أنه مقة
قد ضُمّن الدر إلا أنه كلم

وفى قوله:

ولقد ذكرتك والنهار مودع
والقلب بين مهابة ورجاء

الذى يتناص مع قول عنترة:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل
منى وبيض الهند تقطر من دمى

والواقع أن هذه الإشارات وغيرها جديرة بدراسة تناصية خاصة لأنها تعكس صورة شائقة من صور تفاعل النصوص العربية الكلاسية مع نص شعرى حديث هو نص مطران. وهناك بالإضافة إلى هذه الإشارات وجوه أخرى أفاد مطران من خلالها من الموروث الثقافى العربى عامة، والشعرى منه بشكل خاص، إذ كانت الثورة على الأنموذج الكلاسى مازالت فى بدايتها، وكانت هيمنة هذا الأنموذج أقوى وأشمل وأرسخ من أن يستطيع التحرر منها تماماً.

ولما كانت الرومنتيكية العربية المستلهمة من الرومنتيكية الأوروبية انعكاساً للرغبة فى التخلص من قيود الماضى والولوج إلى العالم المتمدين الحديث[١٤]، فمن الطبيعى أن يكون خيط التراث العربى خفراً فى نسيج الشعر العربى الرومنتيكى الذى حفل أساساً بخيط تراث الآخر، وهو فى هذه الحالة الشعر الرومنتيكى الأوروبى.

وبمجرد تجاوز هذه الفترة إلى ما تلاها من فترة الانقلاب على النزعة الرومنتيكية، يجد المرء نفسه من جديد أمام وضوح خيط التراث حتى لدى شاعر حديث كان له إسهامه الذى لا ينكر فى فتح بوابة الشعر الجديد كبدر شاكر السياب.

والواقع أن دارس نص[١٥] السياب الشعرى يقع فى قصائده على صور متنوعة للتناص تتفاوت بين:

(أ) استحضار نص شعرى محدد والصدور عنه فى النص الشعرى المنتج كما نجد فى قصائده «شهداء الحرية»[١٦] التى تعود لعام ١٩٤٢، «وبورسعيد»[١٧]، التى تعود لعام ١٩٥٦، «وشعاع الذكرى»[١٨] التى نشرت للمرة الأولى فى ديوانه الصادر عن دار العودة عام ١٩٧٤، مع أنها تعود لفترة مبكرة من نتاجه الشعرى.

فالقارئ لنص قصيدته الأولى يلاحظ بسهولة حضور قصيدة بشار بن برد المشهورة «جفا وده» فيه، ومزاحمتها له فى ذهن القارئ ونفسه؛ وكذا الشأن فى نص قصيدته الثانية الذى تتبدى فيه ملامح عدة نصوص شعرية تراثية أهمها قصيدة أبى تمام فى فتح عمورية؛ أما نص قصيدته الثالثة فيقع فيه المرء على نص شعرى قريب العهد نسبيًا (ولكنه وثيق الصلة بالموروث الشعرى العربى، ويكاد يكون جزءًا أساسيًا من متن الشعر العربى الذى يتداوله الشعراء العرب المحدثون عادة فى فترة تدريبهم الأولى) هو نص قصيدة «المساء» لخليل مطران التى تقدمت الإشارة إليها.

(ب) اقتباس شطر شهير من نص شعرى قديم وإدخاله فى تفاعل نصى جديد كما نجد فى قصيدة «المبغى» التى كتبت قبل ثورة عام ١٩٥٨ والتى نقرأ فيها:

«عيون المها بين الرصافة والجسر
ثقوب رصاص رقشت صفحة البدر»[١٩].

(جـ) اقتباس أنشودة شعبية ذات مسحة طقسية معينة، وترك نظام دلالتها الخاصة بها يتجاور ويتفاعل مع نظام الدلالة الخاص بالقصيدة على نحو يترك بصماته واضحة على النص الجديد، كما نجد فى قصيدته «شناشيل ابنة الجلبى» المشهورة التى تعود إلى عام ١٩٦٣ والتى نقرأ فيها:

«يا مطرًا يا حلبى
عبر بنات الجلبى
يا مطرًا يا شاشا
عبر بنات الباشا
يا مطرًا من ذهب»[٢٠]

(د) إقامة تناص رائع بين قصيدة قصيرة بكاملها ونص قرآنى محدد كما نجد فى قصيدته «لأنى غريب» التى تعود لعام ١٩٦٢. والحقيقة أن هذا التناص المهم جدير بوقفة قصيرة تتوضح من خلالها أهمية خيط الموروث فى نسيج الشعر العربى الحديث. يقول السياب فى قصيدته:

«لأنى غريب
لأن العراق الحبيب
بعيد، وأنى هنا فى اشتياق
إليه، إليها، أنادى عراق
فيرجع لى من ندائى نحيب
تفجر عنه الصدى
أحس بأنى عبرت المدى
إلى عالم من ردى لا يجيب
ندائى،
وإما هززت الغصون
فما يتساقط غير الردى
حجارٌ
حجارٌ وما من ثمار،
وحتى العيون
حجار، وحتى الهواء الرطيب
حجار يندبه بعض الدم
حجارٌ ندائى، وصخر فمى
ورجلاى ريح تجوب القفار»[٢١].

وكما يمكن أن يلاحظ قارئ القصيدة فإنها تبدأ من لحظة القطيعة المادية والنفسية التى تشمل الوطن والحبيبة وتتنامى، بعد تفاعلاتها المختلفة فى نفس الشاعر، وتتمدد فى كل الاتجاهات لتأتى على عالم الشاعر بمن فيه وما فيه وتحوله إلى حجارة هى تجسيد لذروة هذه القطيعة.

ثمة، فى البداية، انقطاع عن الآخر (وطنًا وحبيبة)، وشعور عميق بالغربة لدى الشاعر عمن حوله وما حوله بسبب وجود هذه المسافة المادية (كان فى بيروت للاستشفاء[٢٢]) والنفسية بينه وبين الآخر الذى يجهد للتواصل معه. وإذ يكثف المرض غربته، وبالتالى شعوره بالعجز

والضعف والحاجة إلى الآخر، يذوب حنيناً نحوه، ويتجمع هذا الحنين فى بؤرة تصدر عنها هذه الصرخة الضارعة:

«أنادى: عراقْ»

ولكن ما حصيلة هذا التمدد باتجاه الآخر وذاك النداء الحار له؟ إنها النحيب، رجع الموت. وهكذا يزداد شعور السياب بالقطيعة عمقاً واتساعاً، وتلفعه مأساوية جديدة تضاف إلى مأساوية الموقف الأساسى (تزامن الغربة والمرض)، خاصة أن بعد الآخر (الوطن) لابد للسياب فيه - فيما يزعم - فالعراق هو البعيد، وليس الشاعر الذى قصد بيروت طلباً للشفاء.

إن هذا الشعور بالقطيعة مع الآخر (وطناً وحبيبة)، واستحالة التواصل؛ معه بسبب الموت الذى يسقطه الشاعر على الآخر، يضعان الشاعر فى موقف يشبه إلى حد كبير موقف السيدة مريم عليها السلام التى تدرجت قطيعتها مع الآخر وتعمقت واتسعت على نحو مماثل.

ولنقرأ ما ورد من آيات كريمة بشأنها. يقول الله عز وجل:

«واذكر فى الكتاب مريم إذ انتبذت من أهلها مكاناً شرقياً* فاتخذت من دونهم حجاباً، فأرسلنا إليها روحنا فتمثل لها بشراً سوياً* قالت إنى أعوذ بالرحمن منك إن كنت تقيّاً، قال إنما أنا رسول ربك لأهب لك غلاماً زكيّاً* قالت أنى يكون لى غلام ولم يمسسني بشر ولم أكُ بغياً* قال كذلك قال ربك هو على هين ولنجعله آية للناس ورحمة منا، وكان أمراً مقضياً* فحملته فانتبذت به مكاناً قصيّاً* فأجاءها المخاض إلى جذع النخلة قالت يا ليتني مت قبل هذا وكنت نسياً منسيا* فناداها من تحتها ألا تحزنى قد جعل ربك تحتك سريا* وهزي إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيا، فكلى واشربى وقرى عيناً*»(٢٣).

وكما يتبين من قراءة الآيات المتقدمة، فإن نقاط التشابه فى الموقفين لا تقتصر على الانقطاع عن الآخر - ذاك الانقطاع المتكثف تدريجيّاً (السيدة مريم عليها السلام تنتبذ من أهلها مكاناً شرقيّاً، وتتخذ من دونهم حجاباً، ثم تنتبذ بعد حملها بجنينها مكاناً قصيّاً، والسياب منقطع عن الوطن والحبيبة لغربته، ومنقطع عنهما بضعفه وعجزه لمرضه) بل تشمل حضور الموت (السيدة مريم عليها السلام تتمناه لنفسها، وهو شفاء دائها الوحيد، والسياب يضرع إلى عالم من ردى لا يجيب حنينه إليه، وهو إلى جانب ذلكْ مسكون فى مرضه بشبح الموت الذى يلوح فى الأفق القريب). وأهم من ذلك كله مأساوية الموقف نتيجة تعمق الشعور بالحاجة إلى الآخر من ناحية وإدراك أن التواصل معه أمر شبه مستحيل من ناحية أخرى بسبب طبيعة الظرف الخاص بكليهما (البعد الفاصل بين بيروت وبغداد لدى السياب المريض العاجز، والحمل غير المعهود الذى لا سبيل إلى تفسيره للآخرين هو عقبة التواصل معهم لدى السيدة مريم عليها السلام).

مهما كان الأمر، فإن معاناة السيدة مريم يمكن أن تنتهى بعض وجوهها من جانب، وتستمر وجوهها الأخرى من جانب ثان. فولادة السيد المسيح عليه السلام قد تنهى معاناتها الجسدية وتحمل لها بعض العزاء من ناحية، ولكنه ما بقى حيّاً سيبقى تجسيداً لخطيئتها الكبرى فى عين الآخر الذى يأخذها بظاهر أمرها. ووضع كهذا يستدعى الرحمة بالطبع من الله عز وجل الرحمن الرحيم. وهكذا ناداها مناد «من تحتها ألا تحزنى، قد جعل ربك تحتك سريّاً، وهزى إليك بجذع النخلة تساقط عليك رطباً جنيّاً، فكلى واشربى وقرى عيناً». لقد كان هز جذع النخلة بداية النهاية فى معاناة السيدة مريم، ومنعطف التحول فى مصيرها ، كان الإذن بمعجزات عدة حملت فى طياتها خيراً عميماً للسيدة مريم ولوليدها، عليهما السلام، ولقومه، وللإنسانية.

ولحظة حضور الموت العائد من التمدد حنيناً نحو الآخر، متزامنة مع لحظة الموت الوشيك الوقوع نتيجة الوضع الفيزيولوجى والنفسى للشاعر، جعلت السياب يفكر لاشعورياً بحركة مشابهة تأذن بسلسلة من المعجزات تبدل مصيره، ومصير من يحب، ومصير ما يحب. ولأن يأسه أعمق، وأوسع، وأشمل، من يأس السيدة مريم (فهو لا يتوقع وليداً، وليس ثمة من عزاء مرتقب) نراه يفزع إلى غصون هزها سيكون أسهل على الضعيف، وثمرها أقرب متناولاً لليائس

المغرق في يأسه. وهكذا جاءه النداء من داخله، وامتدت يده لهز الغصون طمعًا في الرطب الجني ـ أي ثمر جني، في أن يأكل ويشرب ليقوى، وفي أن يقر عينا ليستعيد تماسك لبه من جديد، ريثما تتوالى المعجزات التي تنتشله، وتنتشل حبيبته، وتنتشل وطنه.

ولكن ماذا كانت الحصيلة؟

إنها لم تكن غير الردى، وليس هناك سوى الحجارة؛ الثمار حجارة، والعيون حجارة، والهواء الرطيب حجارة، ونداؤه حجارة، وفمه حجارة. إن هز الغصون لم يكن، كما كان الشاعر يرجو، بداية نهاية معاناة الشاعر، بل بداية تنامي القطيعة التي في نفسه، زحفها في جميع الاتجاهات، واحتوائها لعالمه الذي يعصف به الموت من أطرافه كلها، ويأتي عليه في النهاية. وحتى الدم الذي يندى الحجارة، والذي يمكن أن يكون آية وجود حياة ما، يصبح آية إراقتها. إن تنامي القطيعة يتخذ لبوس تحجر الكون التدريجي الذي لا يملك الشاعر إلا أن يفر منه. ولكن أين المفر؟

وهكذا، يجد القارئ لهذه القصيدة نفسه في مواجهة نصين يؤكد كل منهما الآخر وينفيه في آن. فعلى الرغم من أن نص القصيدة يؤكد حضور النص القرآني فيه، فإنه في النهاية ينفيه. وكذا الشأن في النص القرآني الذي يؤكد حضور نص القصيدة بوضعه خلفية تتحرك مقابلها أمامية النص السيابي من جهة، وينفيه من جهة أخرى لأنه يقيم معه في النهاية علاقة تناقض حاد، لا سبيل إلى حلها.

لقد استطاع السياب أن يوظف النص القرآني الذي يشكل جزءًا أساسيًا من المخزون الثقافي الجمعي للقارئ العربي ليكون أرضية لنصه يتحرك أمامها، ولكن في اتجاه مخالف تمامًا لتوقعات القارئ؛ أي أنه استطاع أن ينطلق بنصه خارج آفاق توقعات قارئه على نحو مثير. فهو من ناحية حطم رتابة الصورة المألوفة، وشحنها، من ناحية أخرى، ومن خلال علاقات التناص الجديدة التي أقامها في قصيدته، بطاقة تعبيرية هائلة ـ لقد أطلقت هذه العلاقات النص الجديد في اتجاه معاكس تمامًا لمساراته الممكنة في آفاق توقعات القارئ.

وبعبارة أخرى، لقد راكم السياب باستحضاره للنص القرآني، جملة من التوقعات، ثم ما لبث أن انعطف بها انعطافًا حادًا هيأ له بالموقف الذي خلقه بإحكام الصانع الخبير. وهكذا كان تنامي القصيدة، على هذا النحو المباين جدًا لتوقعات القارئ المسكون بالنص القرآني، جد حتمي، فرضه منطق القصيدة.

ونص السياب ليس النص العربي الأدبي الحديث الوحيد الذي نستطيع أن نميز فيه خيط الموروث. فنحن نلحظه كذلك في نصوص أخرى شعرية ونثرية؛ نلحظه لدى أدونيس، ومحمود درويش وغيرهما من الشعراء، ونلحظه كذلك لدى روائيين ومؤلفين مسرحيين وقصاص ومقاليين وكتاب سيرة وسيرة ذاتية. وحسب المرء أن يشير إلى بعض الأمثلة على نحو برقي حتى يؤكد أهمية هذا الخيط في نسيج النص الأدبي العربي الحديث.

فهذا أدونيس في واحدة من أخريات قصائده يقيم علاقات تناص معينة مع النص القرآني فيكتب في الأغنية الثانية الموسومة بـ «أغنية إلى هذا الزمان» من قصيدته المطولة «أغنيات إلى السيد الجنوب»[٢٤]:

«أحمد، مريم، كريم
قرأوا ما يقول المكان وما يكتب المستحيل
وأتوا للنخيل يهزون جذع النخيل:
رطب يابس،
والمكان
في الجنوب شمال، في الشمال جنوب
والمكان كما خيلوا ـ
خيلوا أنه الساق والجذع، واستشرفوا رياحًا
من جديد تلقح هذا الزمان»[٢٥].

ويكتب في الأغنية الثانية عشرة المعنونة بـ «أغنية إلى اللغات» من القصيدة نفسها:

«كل تلك اللغات ـ الشظايا، خمائر
للمدن المقبلة
غيروا بنية الاسم والفعل والحرف، قولوا
لم يعد بيننا حجاب
لم تعد بيننا سدود
واشرحوا صدركم
بالفواتح من سور الرغبات
وجناتها المقفلة»[٢٦].

وهذا محمود درويش يستخدم قصة يوسف عليه السلام استعارة موسعة أو Allegory فى قصيدته «أنا يوسف يا أبى»:

أنا يوسف يا أبى. يا أبى إخوتى لا يحبوننى، لا يريدوننى بينهم يا أبى. يعتدون على ويرموننى بالحصى والكلام. يريدوننى أن أموت لكى يمدحونى. وهم أوصدوا باب بيتك دونى. وهم طردونى من الحقل. هم سمموا عنبى يا أبى وهم حطموا لعبى يا أبى. حين مر النسيم ولاعب شعرى غاروا وثاروا على وثاروا عليك، فماذا صنعت لهم يا أبى؟ الفراشات حطت على كتفى ومالت على السنابل، والطير حلق فوق يدى فماذا فعلت أنا يا أبى ولماذا أنا؟ أأنت سميتنى يوسفًا، وهمو أوقعونى فى الجب، واتهموا الذئب؛ والذئب أرحم من إخوتى.. أبت! هل جنيت على أحد عندما قلت إنى: رأيت أحد عشر كوكبًا، والشمس والقمر، رأيتهم لى ساجدين»[٢٧].

ويبدو أن قصة يوسف تحمل سحرًا خاصًا للأديب العربى الحديث، فزكريا تامر كاتب القصة القصيرة المميز يقدم لنا، قبل درويش بزمن طويل، تنويعته الخاصة به من قصة يوسف فى قصته القصيرة المعروفة «يوسف.. يوسف الصغير الجميل الهالك»[٢٨]؛ حيث يقود الصبيان محمود وسليم جارهما عدنان إلى حتفه بإغرائه على السباحة فى مياه النهر على الرغم من عدم معرفته السباحة بدافع النقمة على الفارق الطبيعى بين أسرتيهما من جهة وأسرته من جهة أخرى:

«قال سليم لمحمد: «اتركه. إنى أقول لك إنه بنت فلا تصدق»

وخلع عدنان ثيابه، ودنا من النهر متوجسًا، فصفق محمد وسليم، وصاح محمد: «هيا يا بطل.. أرنا شجاعتك».

فقال سليم لمحمد: «أتراهن أنه لن يجرؤ على غمس أصابع قدميه فى الماء؟».

وفجأة قذف عدنان بجسده إلى النهر، وراح يضرب الماء بيديه ورجليه بحركات جنونية، ثم صاح بذعر: «إنى أغرق».

فظل محمد وسليم يراقبانه وهما متجمدان فى مكانهما بينما كان عدنان يغوص تارة ويطفو تارة أخرى، ولا يكف عن الصياح مستنجدًا، وحمله ماء النهر بعيدًا وهو يقاوم ويولول.

وساد الصمت شيئًا فشيئًا، وعندئذ ارتدى محمد وسليم ثيابهما دون أن يتبادلا كلمة أو نظرة. ثم انحنى سليم، وحمل ثياب عدنان، وقذف بها إلى ماء النهر، ثم انطلق الاثنان يمشيان بوجهين واجمين وخطى ثابتة مبتعدين عن النهر»[٢٩].

وكذا الشأن فى قصة سليمان عليه السلام والهدهد التى يتخذها وليد إخلاصى إطارًا لعمله السردى الأخير (حكايات الهدهد)[٣٠] الذى يقدم فيه سليمان المدرس الغريب الأطوار، الوحيد فى حى تلفه مسحة غموض آسر، يقتحم عليه عزلته طائر الهدهد، شهرزاد جديدة تحمل من خلال حكاياتها الجديدة حكمة تمليها موضوعات الساعة التى تؤرق القارئ وسليمان ومجتمع الحى الذى يقيم به.

وإذا كانت علاقات التناص فى النصوص الشعرية والنثرية الآنفة الذكر علاقات أحادية أو مزدوجة، فإن رواية إميل حبيبى المعنونة بـ (الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل)[٣١] تقدم للقارئ علاقات تناص متعددة من جهة، ومتنوعة من جهة أخرى، وممتدة زمانيًا قرونًا عدة من جهة ثالثة. فأما تعددها فأمر تسهل ملاحظته، إذ لا يكاد يخلو فصل من نص تراثى أو أكثر محدد المصدر، بل حتى مشار إليه فى هامش الصفحة المعنية مع بعض الشرح أحيانًا، مما يشير إلى أن عملية التناص فى هذه الأمثلة[٣٢] على الأقل عملية مقصودة وواعية وهادفة، هذا إذا استثنينا علاقات التناص غير المحددة صراحة، أو المشار إليها فى هامش النص. وأما عن تنوعها فإنها تشمل الشعر العربى الدنيوى والدينى (امرأ القيس، السليك بن السلكة، أبا نواس، المتنبى، محيى الدين بن عربى)، وكتب الرحلات (ابن جبير)، والحكايات (الجاحظ، ألف ليلة وليلة)، وأقوال الصحابة والخلفاء (على ابن أبى طالب كرم الله وجهه)، والقصص التاريخى (قطز وبيبرس). وأما عن امتدادها زمنيًا فأمر يتضح من الأمثلة الآنفة الذكر. ولا شك أن صور التناص هذه جديرة بدراسة

مستقلة (هى قيد الإنجاز) يتبين المرء من خلالها مدى إسهام نص التراث فى تشكيل نصوص الأدب العربى الحديث وصياغة دلالاتها.

ترى هل ثمة من حاجة إلى أمثلة أخرى من النص المسرحى العربى الحديث وآثار الحكيم[٣٣] عملاق المسرح العربى من جهة، وسعد الله ونوس[٣٤] الباحث عن شكل جديد له يكون فى آن معًا عربيًا ومعاصرًا من جهة ثانية أكثر من أن تستغرق بإشارة برقية كهذه؟

وهل هناك ضرورة للإشارة إلى شواهد من النص السيرى بشقيه السيرى والسيرى الذاتى، أو النص المقالى، وسير على الجارم وعادل الغضبان وعيسى بلاطة وسواهم. والسير الذاتية لطه حسين وأحمد أمين ونعيمة وغيرهم، ومقالات الكثيرين من الكتاب العرب المحدثين فى شتى أقطار الوطن العربى تقدم نماذج لا تحصى؟

وعلى أى حال لندع داخليًا بالانتماء، خارجيًا بالثقافة والتدريب والتخصص الأكاديمى، هو إدوارد سعيد، يختم هذا الحديث عن خيط الموروث وأهميته فى سيرة طه حسين الذاتية التى طالما خلبت ألباب القراء العرب والأجانب، وخاصة الجزء الأول منها.

يشير إدوارد سعيد إلى ـ قسمة ـ لافتة للنظر فى (الأيام) وهى أن كل واقعة طفولة يسردها المؤلف متصلة على نحو من الأنحاء بالقرآن ليس بوصفه كتابًا مذهبيًا وإنما بوصفه حضورًا أو حقيقة من حقائق الحياة اليومية، فيكتب:

«وهكذا فإن طموح الصبى الأعظم هو حفظ القرآن عن ظهر قلب، وأبوه سعيد عندما يتلوه جيدًا وغاضب عندما لا يفعل ذلك، وأصدقاؤه جميعًا هم زملاء متعلمون، وهكذا. إن أسلوب سرد الكتاب لا يشبه العربية القرآنية، ولذا فليس ثمة قضية محاكاة، وبالتالى قضية إضافة كما فى التراث المسيحى.

إن انطباع المرء بالأحرى هو أن الحياة تتوسط بالقرآن، وتشكل به؛ إن إشارة، أو حادثة، أو شعورًا فى حياة الصبى يرد حتمًا (وبطريقة شائقة دائمًا) إلى صلة بالقرآن. وبكلمات أخرى ليس ثمة من فعل يستطيع أن يغادر القرآن، بل إن كل فعل يؤكد الحضور التام لتوه للقرآن، وبالتالى للوجود الإنسانى»[٣٥].

وهكذا، يتبين بكل وضوح أن خيط التراث العربى خيط بارز ومهم فى نسيج النص الأدبى العربى الحديث، وأنه مكون أصيل من مكوناته، وأن السبيل الأمثل لدراسة طبيعة هذا المكون وصلته بالكل الذى يشكله هذا النص ربما كان التحليل التناصى الذى يدرس تفاعل النصوص السابقة فى النص الجديد بوصفها ممارسات دلالية متماسكة تتجاور وتتصارع فيه لتكون فى نهاية المطاف ممارسة دالة جديدة تنطوى على معان ودلالات ما كان لها أن تنطوى عليها لولا تلك النصوص السابقة. ذلك أننا نعيش فيما يبدو فى عالم النصوص التى يخيل للمرء أحيانًا أنها بتحولاتها الدائبة تصنع عالم الإنسان الذى تتخذه لسانًا يفصح عما تريده؛ فى حين إنه يخيل إليه فى الوقت نفسه أنه يتخذها لسان صدق يعبر عما بداخله نفسًا وعقلاً. ولكن من/ ماذا كان فى البدء؟

الهوامش :

(١) من أجل الاطلاع على تفصيلات حول استلهام النقد الأدبى لعلم النفس انظر : عبد النبى اصطيف، «المنهج النفسى فى الدراسة الأدبية»، المعرفة (دمشق)، السنة الحادية والثلاثون، العدد ٣٥٠، تشرين الثانى (نوفمبر) ١٩٩٢، ص ص (٦١ ـ ٨٥).

(٢) من أجل الاطلاع على تفصيلات تتصل باستلهام النقد الأدبى للغويات الحديثة انظر: عبد النبى اصطيف، «بين اللغويات والنقد الأدبى: ١ ـ فى البحث عن قاعدة»، الفكر العربى (بيروت)، السنة العاشرة، العدد الخامس والخمسون، كانون الثانى ـ شباط، ١٩٨٩، ص ص (٨٤ ـ ٩١)؛

«بين اللغويات والنقد الأدبى: ٢ ـ سبل استلهام»، الفكر العربى (بيروت)، السنة الحادية عشرة، العدد الواحد والستون، تموز ـ أيلول، ١٩٩٠، ص ص (٦٢ ـ ٦٨).

(٣) انظر: حول مفهوم النص: عبد النبى اصطيف، «مكونات النص الأدبى العربى الحديث: فى مفهوم النص»، الناقد (لندن)، العدد الرابع والعشرون، حزيران (يونيو)، ١٩٩٠، ص ص (٣١ ـ ٣٣).

(٤) انظر: Roland Barthes, **The Rustle of Language,** Translated by Richard Howard (Blackwell, Oxford,1986), pp. 52-3.

(٥) انظر: Julia Kristeva, **La Révolution du Langage poétique** (Seuil, Paris, 1974), pp. 388, 9 cited by Jonathan Culler.

The Pursuit of Signs: Semiotics, Literature, Deconstruction (Routledge & Kegan Paul, London,1981), p. 105.

(٦) انظر: Julia Kisteva, **Semiotiké** (Paris, Seuil, 1969), p. 257, cited by Jounathan Culler, ibid, p. 107.

(٧) انظر: جوناثان كولر، المرجع السابق، ص (١٠٣).

(٨) نفسه، ص (١٠٣).

(٩) Julia Kristeva, **The Kristeva Reader,** Edited by Toril Moi (Basil Blackwell, Oxford, 1986), p. 37.

(١٠) بالمعنى الذى حدده إدوارد سعيد فى كتابه **The World, the Text and the Critic** (Harvard University Press, Cambridge Ma. , 1983).

(١١) انظر: عبد النبى اصطيف، «الشعر العربى الحديث والتراث: القرآن الكريم ـ دراسة فى التناص»، التراث العربى (دمشق)، العددان (٢٥ ـ ٢٦)، تشرين الأول/ أكتوبر ١٩٨٦ ـ كانون الثانى/ يناير ١٩٨٧، ص (٩٨).

(١٢) انظر :إبراهيم السعافين، مدرسة الإحياء والتراث: دراسة فى أثر الشعر العربى القديم على مدرسة الإحياء فى مصر، (دار الأندلس، بيروت، د.ت).

(١٣) انظر : نص القصيدة فى: ميشال حجا، خليل مطران: **باكورة التجديد فى الشعر العربى الحديث** (دار المسيرة، بيروت، ١٩٨١) ص ص (٢٧٦ ـ ٢٧٨).

(١٤) انظر: محمد مصطفى بدوى، «الشعر العربى الحديث بين التقاليد والثورة»، عالم الفكر (الكويت)، المجلد ١٩، العدد ٣، أكتوبر ـ ديسمبر، ١٩٨٨، ص (٩٦).

(١٥) انظر: ديوان بدر شاكر السياب، مجلدان، (دار العودة، بيروت، ١٩٧١).

(١٦)) انظر، المصدر السابق، المجلد الثانى، ص ص (١٠٨ ـ ١١١)؛ ومطلع القصيدة:

شهيد العلا لن يسمع اللوم نادبه   وليس يرى باكيه من قد يعاتبه.

(١٧) انظر: نص القصيدة فى المصدر السابق، المجلد الأول، ص ص (٤٩٢ ـ ٥٠٨)، ومطلعها:

يا حاصد النار من أشلاء قتلانا   منك الضحايا، وإن كانوا ضحايانا

وهى تمزج شعر الشطرين بشعر التفعيلة، والقسم الثالث منها ينهج نهج الشطرين ومطلعه:

هاويك أعلى من الطاغوت فانتصبى   ما ذل غير الصفا ـ للنار ـ والخشب

(١٨) انظر: نص القصيدة فى المصدر السابق، المجلد الثانى، ص ص (١٩٩ ـ ٣٠٢)، ومطلعها:

يبعث الهم لى شحوب المساء   ويثير الدفين من رجائى

(١٩) انظر: المصدر السابق، المجلد الأول، ص (٤٥٠).

٢٠) المصدر نفسه، المجلد الأول، ص ٥٩٩.

(٢١) المصدر نفسه، المجلد الأول، ص ص (١٩٥ ـ ١٩٦).

(٢٢) للاطلاع على ظروف كتابة هذه القصيدة انظر: إحسان عباس، بدر شاكر السياب: دراسة فى حياته وشعره، ط ١ (دار الثقافة، بيروت، ١٩٦٩)، ط ٢، بيروت، ١٩٧٢، ص ص (٢٤٥ ـ ٢٦٧)؛ عيسى بلاطة، بدر شاكر السياب: حياته وشعره، ط ١ (دار النهار، بيروت، ١٩٧١)، ط ٣، بيروت، ١٩٨١، ص ص (١٣١ ـ ١٣٦)؛ عبد الكريم حسن، الموضوعية البنيوية: دراسة فى شعر السياب، (المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، بيروت، ١٩٨٣) ص ص (٣٨٤ ـ ٣٨٦).

(٢٣) القرآن الكريم، سورة مريم، الآيات (١٦ ـ ٢٦).

(٢٤) انظر: أدونيس، كتاب الحصار، (دار الآداب، بيروت، ١٩٨٥)، ص ص (١٥٩ ـ ١٨١).

(٢٥) انظر: أدونيس، المصدر السابق، ص (١٦٢).

(٢٦) نفسه، ص (١٧٠).

(٢٧) انظر: محمود درويش، ورد أقل، (دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ١٩٨٦)، ص (٧٧).

(٢٨) انظر : زكريا تامر، النمور فى اليوم العاشر، ط ٢ (دار الآداب، بيروت، تموز ١٩٨١)، ص ص (٢٠ ـ ٢٨).

(٢٩) انظر: زكريا تامر، المصدر نفسه، ص (٢٨).

(٣٠) انظر: وليد إخلاصى، حكايات الهدهد، (مؤسسة فكر للأبحاث والنشر، بيروت، ١٩٨٤).

(٣١) انظر: إميل حبيبى، سداسية الأيام الستة، الوقائع الغريبة فى اختفاء سعيد أبى النحس المتشائل وقصص أخرى، ط ٢ (منظمة التحرير الفلسطينية، دائرة الإعلام والثقافة، دمشق، ١٩٨٤) ص ص (٥٥ ـ ١٩٨).

(٣٢) انظر: إميل حبيبى، المصدر السابق، الصفحات (٦٠، ٨٢، ٨٥، ٨٦، ٩٠، ٩٨، ١٠٤، ١١٦، ١٢٢، ١٢٣، ١٢٥، ١٢٦، ١٤٣، ١٤٦، ١٥٢، ١٧٩).

(٣٣) انظر : بشكل خاص مسرحية أهل الكهف.

(٣٤) انظر : سعد الله ونوس، بيانات لمسرح عربى جديد، (دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨)، ص ص (١١٨ ـ ١٢١).

(٣٥) انظر: Edward W. Said, **Beginnings: Intention and Method** (The Johns Hopkins University Press, Baltimore & London, 1978),p. 28.

وانظر أيضًا :كتاب محمد شاهين Mohammad Shaheen, **The Modern Arabic short story: Shahrazad Returns. (Macmillan, London, 1989).**

الذى يبين فيه مؤلفه، من خلال دراسة متأنية لمجموعة متميزة من القصص القصيرة العربية الحديثة، كيف أن متخللات **motifs** مثل السندباد وشهرزاد وأبى زيد والشاطر حسن تشكل أساس بنية القصص المدروسة ـ الأمر الذى ينفى عنها زعم البعض فى أنها مجرد محاكاة للآثار الأدبية الأوروبية.

الكتابة الشعرية والتراث:
مكانية القصيدتين القديمة والحديثة

ريتا عوض*

ليس غريبا أن يعاد طرح مسألة الكتابة والتراث التى يتصل النقاش حولها بين الكتاب العرب منذ ما يزيد عن نصف قرن، طالما أننا لم نصل فيها بعد إلى تغليب قناعة معينة. ولعل من أسباب ذلك تقصير البعض عن إدراك ما تنطوى عليه هذه القضية من أبعاد فلسفية وحضارية عميقة ومتعددة الوجوه، واختلاط المفاهيم والمبادئ التى ينطوى عليها هذا الموضوع الكبير عند البعض الآخر. فظلت المسألة، بوجه عام، تراوح فى مكانها، مخلفة أحيانا مزيدا من الغموض والالتباس. وليس القصد هو الإيحاء بوجود قول فصل فى هذه المسألة، فالأمور الفكرية ليست حقائق مطلقة ولا معادلات رياضية، لكنها ـ بالرغم من ذلك ـ تسير فى اتجاهات محددة منسجمة مع روح العصر الذى تظهر فيه. وقد كان للعصر الحديث ولفلسفة الحداثة موقفها المنسجم فى مسألة المعاصرة والتراث.

إن العلاقة بين الكتابة والتراث مسألة يطرحها كل عمل فنى يتم إبداعه. لكن هذه المسألة تبرز أكثر ما تبرز فى الفترات التى تشهد انطلاق اتجاهات أو مذاهب فنية تبدو مغايرة لما هو سائد. ولا تشكل هذه العلاقة قضية فى عصور يسودها الشعور بالانسجام والاستمرارية؛ لأن المبدعين فيها لا يواجهون صعوبة فى تحديد تلك العلاقة. وقد برزت هذه المسألة فى تراثنا العربى وعرفت فى مطلع العصر العباسى باسم الصراع بين القدماء والمحدثين، وأفرد جانب كبير من التراث النقدى العربى لما سمى بالسرقات الشعرية، وبحث النقاد قضية المعانى المتكررة فى الشعر ومسألة السبق إليها.

وفى الغرب، طرحت مسألة المعاصرة والتراث مع بدايات عصر التنوير فى أوروبا، وكانت الاستجابة هى العودة إلى استلهام الموروث ومحاكاة الأعمال الفنية والأدبية الكبرى فى التراث الإغريقى. لكن هذه المسألة لم تتخذ أبعادها الحقيقية إلا بانطلاق الحركة الرومنتيكية فى أوروبا فى أواخر القرن الثامن عشر.

* باحثة لبنانية.

تميزت الرومنتيكية بشكل أخص بتأكيد أهمية العنصر الفردى فى الأدب بسبب موقفها الفلسفى الذى يجعل الفرد سابقًا على المجتمع من حيث الأهمية. وكانت النتيجة الحتمية لهذه النظرة هى الإيمان بأن الإبداع انقطاع عن التراث يحقق ذاتية الأديب أو الفنان ويكسبه شخصيته. ولعل الحركة الرومنتيكية فى أوروبا وتجلياتها الأمريكية المتأخرة التى عرفت فى الولايات المتحدة فى العقدين الثانى والثالث من هذا القرن باسم المدرسة التجريبية، انفردت فى تاريخ الأدب الغربى باتخاذ موقف يدعو إلى الانفصال عن التراث ومناهضته. لذلك، فإن كاتب موضوع «التراث» فى موسوعة الشعر وفن الشعر استهل موضوعه بقوله إن دراسة شاملة لموضوع التراث فى علاقته مع الشعر تشتمل على تاريخ الشعر بأكمله لندرة الاتجاهات المناهضة للتراث فى تاريخ الأدب. ولذلك، ليس دقيقا القول بأن تاريخ الأدب تحول دائرى مستمر بين التراثية والثورة على التراث، لأن نسبة هذه الثورة كانت ضئيلة[1].

لكن التحول إلى التراثية فى الغرب عاد بانطلاق حركة الشعر الحديث التى قامت لمواجهة الحركة الرومنتيكية وسميت أحيانا فى النقد الإنجليزى والأمريكى الحديث كلاسيكية القرن العشرين. ولعل أول من ثار فى وجه الرومنتيكية بشكل منهجى، وثبت بالمقابل نظرة جديدة فى الأدب والشعر، هو الشاعر والناقد الإنجليزى تى.أى. هيوم، فى مقالته المهمة التى كتبها عام ١٩١٣ بعنوان «الرومانتيكية والكلاسيكية»[2]، والتى عدت بحق بداية مرحلة أدبية جديدة هى مرحلة ما سمى بحركة الشعر الحديث التى كان هيوم نفسه وإزرا باوند وتى. إس. إليوت من أكبر دعاتها وشعرائها فى الحياة الأدبية الغربية فى القرن العشرين.

تميزت مقالة هيوم بأنها أول دراسة فى الأدب تلتفت إلى التحولات الحضارية لتفسر بها التحول من مذهب أدبى إلى آخر. وكان هيوم من أول من تنبه إلى أن الشكل الفنى فى الأدب الحديث سيتحول بشكل مواز لتحول مسار الفن التشكيلى الحديث، وأول من تنبأ بخصائص هذا الشكل الشعرى قبل انطلاق الحركة الشعرية الحديثة. وبهذا، سعى هيوم إلى تثبيت مذهب نقدى على غير الأسس التى قام عليها النقد الأدبى المرتبط بالحركة الرومنتيكية، لاعتقاده بأن المرحلة الرومنتيكية فى الشعر الغربى قد انتهت لكن مبادئها ظلت مستمرة فى النقد الأدبى. يرى هيوم أن الاتجاهين الرومنتيكى والكلاسيكى يقومان على مبادئ حضارية متناقضة. فأساس الرومانتيكية هو الإيمان باللامحدودية إمكانات الإنسان الفرد الذى لو أعيد تنظيم المجتمع بالقضاء على النظام المستبد فيه لاستطاع تحقيق التقدم. أما الكلاسيكية، فأساسها الاعتقاد بأن الإنسان ذو طبيعة محدودة وثابتة، ولا يمكن تطويره إلا بالتراث والتنظيم[3].

استطاع هيوم أن يثبت مبادئ جديدة أفاد منها إزرا باوند بشكل أخص فى وضع أسس المدرسة التصويرية (Imagism) وتى.إس. إليوت فى تأكيده ارتباط الإبداع الحديث بالتراث.وأهم هذه المبادئ نفى مبدأ الذاتية فى الشعر والتعبير عن العواطف الفردية. ودعا إلى استخدام الصورة الحسية والاستعارة غير المألوفة التى تجعل القارئ يرى باستمرار أشياء حسية تمنع من الوقوع فى التجريد[4]. بهذا رسم هيوم معالم القصيدة الحديثة التى يمكن استنتاج مبادئها الأساسية من دراسته، وإن لم يستخدم بنفسه المصطلحات النقدية التى أصبحت مألوفة فيما بعد، والمبادئ هى التالية:

أولا - استقلالية القصيدة عن مبدعها لأنها ليست تعبيرا عن الهموم الذاتية للشاعر، وهو مبدأ يسمى فى النقد الأدبى باللاشخصية الشعر الحديث. ويرتبط بالميل إلى تخطى مظاهر الطبيعة العضوية بما فى ذلك الإنسان الفرد وتأكيد اللاشخصية والموضوعية أسلوبا فى الأدب، وهذا ما يفسر عودة الأدب الحديث إلى الأسلوب الملحمى فى أعمال أدبية أساسية، خصوصا مع جيمس جويس فى روايته (يوليسيز) الذى استلهم فيها البناء الملحمى الهومرى[5]، وعدت أحد الكتب الأساسية فى الحركة الأدبية الحديثة. من هنا أيضا تكتسب كلمة «خلق» أو «إبداع» أحد معانيها فى النقد الحديث؛ إذ يصبح الأديب مثل الله الخالق مستقلا عما يبدع، وجوده غير مرئى.

ثانيا: ارتباط القصيدة بالتراث الشعرى نتيجة لانقطاعها عن مبدعها، بل ولادتها من التراث، ولذلك سمى هيوم

الحركة الشعرية الجديدة كلاسيكية، ومنه أفاد إليوت فى تطوير هذه المبادئ بشكل أخص فى مقالته «التراث والموهبة الفردية» التى كتبها عام ١٩١٩.

ثالثا ـ مكانية النص الشعرى الناتجة عن تحوله إلى صورة شعرية تجعل القراءة عملية مشاهدة فى المكان، وتلغى البعد الزمانى بما هو تسلسل وتتابع. وقد طوّر باوند هذا المبدأ، خصوصا فى تعريفه الشهير للصورة الشعرية بما هى «تلك التى تمثل مركبا فكريا وعاطفيا فى لحظة من الزمن»[٦]، مؤكدا الخاصية المكانية ونافيا التتابع الزمنى بتحويل الزمن نفسه إلى مكان.

رابعًا ـ حذف البعد الثالث، وهو مبدأ مستفاد من الفنون التشكيلية ومرتبط بمكانية النص من ناحية وبابتعاده عن نقل مظاهر الطبيعة العضوية من ناحية ثانية، وناتج عن تحويل القصيدة بأكملها إلى صورة شعرية واحدة تحضر أجزاؤها بشكل متزامن فى لحظة من الزمن. وإن كان البعد الثالث فى الفن التشكيلى هو المنظور الذى يكسب العمل الفنى عمقا طبيعيا، فإن البعد الزمنى فى الأدب هو الذى يكسب العمل الأدبى صفة الاقتراب من محاكاة الوجود الطبيعى. وحذف هذا البعد يبعد العمل الأدبى عن مطابقة المظاهر الطبيعية للوجود العضوى ويربطه بالنصوص الأخرى التى تشكل معا نظاما مستقلا هو التراث الأدبى.

خامسًا ـ العودة إلى البدائية المرتبطة بحذف البعد الثالث، وهى نتيجة لموقف الإنسان الحديث من الوجود المشابه لموقف الإنسان البدائى، وكلاهما موقف غير منسجم مع الواقع يسعى بالفن إلى تخطيه فيبدع أعمالا لا تنقل ذلك الواقع فتلغى البعد الذى يكسب العمل الفنى صورته المطابقة للواقع، وهو المنظور فى الرسم، والزمن فى الكتابة.

أفاد هيوم فى دراساته المهمة فى الشعر بصورة خاصة من علماء الفن التشكيلى ونقاده من الألمان الذين اهتموا، منذ أواخر القرن التاسع عشر، بدراسة العلاقة بين الشكل فى الفن والجو الحضارى الذى ينشأ فيه. وتابعوا بالتفصيل مسألة الانتقال من شكل فنى إلى آخر، معللين ذلك بالموقف الوجودى والحضارى للإنسان كما أشار الناقد الأمريكى جوزيف فرانك فى مقالته الممتعة التى نشرها عام ١٩٤٥ بعنوان «الشكل المكانى فى الأدب الحديث»[٧]. يرى فرانك أن هيوم تأثر بشكل أساسى بالفيلسوف والناقد التشكيلى الألمانى ولهيلم ڤورنجر، خصوصا فى كتابه «التجريد والتقمص الوجدانى»[٨] الذى نشره عام ١٩٠٨، وكان لهذا الكتاب التأثير الأكبر على النقد الأدبى الإنجليزى الحديث بأسره من خلال هيوم، وإليوت الذى أفاد من هيوم[٩].

يهدف ڤورنجر فى كتابه إلى شرح أسباب الانتقال المستمر فى تاريخ الفنون التشكيلية بين المذهب الطبيعى والمذهب اللاطبيعى فى الفن. ففى الفترات التى يسود فيها المذهب الطبيعى، مثل العصر الكلاسيكى للنحت والهندسة الإغريقية وعصر النهضة الإيطالية وفن أوروبا الغربية حتى نهاية القرن التاسع عشر، يتجه الفنان إلى تمثيل العالم الموضوعى ثلاثى الأبعاد للتجربة العادية، ويسعى بدقة إلى إعادة إنتاج نماذج الطبيعة العضوية بما فى ذلك الإنسان، ومن ناحية أخرى، ففى الفترات التى يسود فيها المذهب اللاطبيعى مثل فن الشعوب البدائية، والنحت النصبى الفرعونى والفن الشرقى والفن البيزنطى والنحت القوطى وفن القرن العشرين، يتخلى الفنان عن العالم ثلاثى الأبعاد ويعود إلى المستوى ويختزل الطبيعة العضوية، بما فيها الإنسان، إلى خطوط هندسية فيحول العالم إلى خطوط خالصة وأشكال وألوان. ويقول ڤورنجر إنه بالرغم من وجود فروقات شاسعة بين الأعمال الفنية فى العصور المختلفة التى جمعت دون تمييز فى كلتا هاتين الفئتين، فإن التشابه الأساسى بين الأعمال فى الفئة الواحدة والاختلاف الأساسى بينهما، بوصفهما مجموعة، والأعمال فى الفئة الثانية يبرزان بشكل مثير[١٠].

لعل من أهم ما وصل إليه ڤورنجر وثبته فى النقد الحديث هو قوله إن واحدة من هاتين الفئتين ليست معيارا يتوجب على الفئة الأخرى اتباعه. وقد شكل هذا القول ردا على الفكر الغربى منذ مطلع النهضة، وحتى نهاية القرن التاسع عشر الذى عدّ المذهب اللاطبيعى انحرافا بربريا ناتجا عن انعدام المقدرة الفنية. وبهذا نقل ڤورنجر مركز الثقل فى دراسة الشكل الفنى من السببية الآلية الخالصة إلى سبب قائم على التوظيف المتعمد لما أسماه إرادة الفن أو إرادة التشكيل[١١]. من هذا المنطلق تصبح المذاهب الفنية حلقات

متواصلة ومتنامية تعبر عن اتجاهات حضارية ذات أبعاد فلسفية، وليست أهواء فردية وشطحات ذاتية. وتكون عودة الفنان الحديث طبيعية إلى التراث الفنى الذى يعبر عن روح مشابهة للروح السائدة فى هذا العصر، أو أن الأشكال الفنية تلتقى عبر الزمن بالتقاء الأجواء الحضارية والمواقف الوجودية فتلغى بلقائها هذا البعد الزمنى وتغدو نفسها متزامنة فى المكان.

استطاع هيوم بحسه وبحدسه أن يرى أن الأدب لابد سيسير فى الاتجاه نفسه الذى انطلقت فيه الفنون التشكيلية الحديثة. وكانت الرومنتيكية الأوروبية فى مرحلة انحطاطها، وكانت الحركة فى الولايات المتحدة تستعيد التجارب الأوروبية السالفة فيما سمى بالمدرسة التجريبية. فرسم هيوم فى مقالته «الكلاسيكية والرومنتيكية» الخطوط العريضة للاتجاه الشعرى الجديد، مفيدا من تجربة الفن التشكيلى ومن آراء الكتاب الألمان فى فلسفة الحضارة وارتباط المذاهب الفنية بالتحولات الحضارية. وقد واصل تى.إس. إليوت وإزرا باوند وغيرهما من الشعراء والنقاد وضع أسس الحداثة فى الشعر والأدب. وكانت تجربة إليوت الشعرية وآراؤه النقدية سبيلا إلى ترسيخ حركة نقدية حديثة وصلت أوجها فيما بعد فى منهجين أساسيين هما المنهج الأسطورى والمنهج البنيوى اللذان يصوغان، ويؤكدان بأسلوب منهجى متكامل، بعض الآراء الثاقبة المنثورة فى مقالات إليوت، وإن كانا غير مرتبطين بنقده. وقد أكد هذان المنهجان العلاقة الإيجابية بين الكتابة المعاصرة والتراث، بل لعلهما يقومان أصلا على إثبات تلك العلاقة.

لعل موضوع الكتابة والتراث من أهم القضايا النقدية التى طرحها إليوت، وكان تعريفه للتراث الذى ينم عن نظرة ثاقبة وواعية ومشققة حجر الزاوية فى بنية النقد الأدبى الحديث. يقول إليوت إن التراث يتضمن، أساسا، الحس التاريخى الذى ينطوى على إدراك نافذ ليس لماضوية الماضى فحسب بل لحضوره، وهو يلزم الشاعر بأن يكتب لا بوعى الانتماء إلى جيله فحسب، بل بتأثير الشعور بأن أدب بلاده بأسره موجود بشكل متزامن ويؤلف نظاما متزامنا، هذا الحس التاريخى ـ على حد قوله ـ هو حس بالسرمدى وبالزمنى أيضا، كما أنه حس بالسرمدى وبالزمنى معا. وهو فى الوقت نفسه ما يجعل الكاتب يعى بحدة مكانه فى الزمن أى كونه معاصراً [١٢]. ويستنتج إليوت مبدأ أساسيا فى النقد يعدّ من ركائز المنهجين الأسطورى والبنيوى؛ هو أنه:

«ما من شاعر أو فنان، فى أى فن من الفنون، يصل إلى معناه الكامل وحده. إن أهميته وإدراك قدره هما إدراك وتقدير لعلاقته مع الشعراء والفنانين الراحلين...إن ضرورة التماثل والانسجام والتماسك ليست من جانب واحد، فما يحدث عند إبداع عمل فنى جديد يحدث بشكل متزامن لكل الأعمال الفنية التى سبقته. فالأعمال الفنية القائمة تشكل نظامًا مثاليًا فيما بينها يتحور بدخول العمل الفنى الجديد إليها... إن الماضى يجب أن يبدله الحاضر كما أن الحاضر يوجهه الماضى، والشاعر الواعى بذلك يكون واعيا بالصعوبات الكبيرة التى يواجهها وبمسؤولياته العظيمة»[١٣].

كانت المبادئ التى أكدها إليوت منطلقا للمسار الذى انصب فيه النقد الأدبى الإنجليزى الحديث (الذى كان المنهج الأسطورى هو النظام النقدى الأساسى فيه)، وهو المنهج الذى صاغه الناقد الكندى المعاصر نورثروب فراى بصورة متكاملة فى كتابه المهم (تشريح النقد) الذى نشره عام ١٩٥٧[١٤]، حتى قيل إن فراى كان له أثر كلى بل سيطرة مطلقة على جيل من النقاد الأدبيين أعظم من أثر أى منظر فى تاريخ النقد الأدبى الحديث[١٥].

يقدم فراى فى كتابه هذا نظرة شاملة للأدب يركز فيها اهتمامه على الأشكال والأصناف الأدبية وعلى تكرار الموضوعات والنماذج الأسطورية. وكانت عودة الأدب الحديث إلى استلهام التراث الأسطورى من أبرز خصائص الحداثة فيه، وتتمثل فى لقاء شخصيات هذا العصر بالشخصيات الأسطورية القديمة التى تمثل الاستمرارية الحقيقية للجنس البشرى. وبهذا اللقاء يتحقق تجاور مستمر بين مظاهر الماضى والحاضر التى تتخطى الحدود التاريخية

وتحيط بكل الأزمنة، فيتحول عالم الزمن التاريخى إلى عالم الأسطورة السرمدى، وتتجلى الأشياء فى صورة مكانية مستوية.

سعى النقد الأسطورى، كما اكتمل فى كتابات فراى وبخاصة فى (تشريح النقد)، إلى إعادة ربط الشعر بالحضارة، فدرس القصيدة الواحدة بما هى جزء من التراث الشعرى، ودرس الشعر بما هو جزء من الحضارة الإنسانية. فأصبح العمل الأدبى الواحد نغما منفردا لا معنى له بذاته، بل بما يؤديه مع الأنغام الأخرى بخلق سيمفونية كاملة. وبذلك، عمل النقد الأسطورى على إبراز موقع كل عمل أدبى منفرد من التراث الأدبى العام. وقد أكد فراى أن الأدب، بروافده جميعا، يشكل إطارا عاما لكل عمل أدبى فرد، كما أن التراث الأسطورى يشكل إطاراً عاما لكل أسطورة منفردة. ورأى فراى أن الأسطورة عنصر بنائى فى الأدب؛ لأن التراث الأدبى حل محل الأساطير. وقد بحث النقد الأسطورى عن رابط يجمع بين القصائد المختلفة فى التراث الشعرى، فعاد إلى الرموز التى تتكرر فى الأعمال الأدبية؛ لأنها نماذج أصلية تصور حقائق نفسية مطلقة مكبوتة فى اللاوعى الجماعى الإنسانى، ورأى أن النماذج الأصلية تؤدى إلى صهر التجارب الأدبية المتعددة فى وحدة متكاملة. فتغدو دراسة النماذج الأصلية محور النقد الأسطورى، لأن الأسطورة هى النموذج الأصلى فى الصيغة السردية والنموذج الأصلى هو الأسطورة فى الصيغة الدلالية [١٦].

ارتكز المنهج الأسطورى على النماذج الأصلية لأنه أخذ من الأسطورة دلالتها، وأهمل السرد فيها وأحل محله البناء الأسطورى. ولم يكن فراى نفسه بعيدا عن الدراسات البنيوية، خصوصًا تلك التى كتبها كلود ليفى شتراوس فى الأسطورة، والتى بدأ بنشرها منذ عام ١٩٣٦. عدّ ليفى شتراوس الأسطورة موازية للغة، فعاد إلى علم اللسانيات الحديث ليفيد منه منهجيا. فقد لاحظ علماء اللغة أن بعض الأصوات فى لغة معينة ترتبط بمعان محددة، وسعوا إلى اكتشاف علة ارتباط الأصوات بتلك المعانى، لكن محاولتهم لم تعط النتيجة المرجوة، لأن الأصوات نفسها توجد فى لغات أخرى وتحمل معانى مختلفة، فاستنتجوا أن الأصوات ليست لها قيمة بذاتها، وأن الأهمية تكمن فى العلاقة التى تربط ما بين الوحدات الصوتية المختلفة [١٧]. كذلك وازى ليفى شتراوس بين الأسطورة والموسيقى، لأن النغم المنفرد لا يحمل معنى بذاته. فترابط الأنغام يؤلف البناء الموسيقى، كما يؤدى ترابط التفاصيل إلى تأليف القصة الأسطورية[١٨]. ولم تكن النتيجة التى توصل إليها ليفى شتراوس فى دراساته المقارنة هى أن الأساطير جميعا تؤدى الحقيقة نفسها، بل إن مجموع ما تؤديه الأساطير مجتمعة هى الحقيقة التى لا تستطيع أسطورة بمفردها أن تؤديها [١٩]، وهذا ليس ببعيد عما قاله إليوت عن علاقة العمل الأدبى الفرد بالتراث الأدبى.

وإذا كان الأدب مرتبطا بالنظام الأسطورى، فليس غريبا أن يجعله البنيويون موازيا للغة. ولم يكن المنهج البنيوى فى النقد الأدبى، الذى بلغ أوجه فى فرنسا فى العقد السادس من هذا القرن، بعيدا عن الخط الذى سار فيه المنهج الأسطورى. وترتكز البنيوية على القول بأنه إذا كان للأعمال الإنسانية أو للإنتاج الإنسانى معنى، فهناك بالضرورة نظام ضمنى من الأعراف والتقاليد يجعل هذا المعنى ممكنا. وقد وجد البنيويون أن علم اللسانيات الحديث يوفر نموذجا منهجيا لدراسة ظواهر حضارية أخرى غير اللغة، لأن الظواهر الاجتماعية والثقافية ليست ذات جواهر مطلقة بذاتها، بل يمكن تعريفها من خلال العلاقات الداخلية القائمة فيما بينها، ومن خلال مواقعها فى البنى الاجتماعية والثقافية المتصلة بها. وهذه الظواهر ليست مجرد أشياء أو حوادث، لكنها أشياء وحوادث ذات معنى، أى إشارات[٢٠].

يرتكز المنهج البنيوى على الاعتقاد بأن الأدب - وهو فن يستخدم اللغة - يشكل بذاته لغة، لأن معانيه لا تفهم إلا من خلال أنظمة من التقاليد، كما أن الأدب - وهو ظاهرة ثقافية وحضارية - نظام إشارات، مثله مثل اللغة. هذا المبدأ يسمح بافتراض نظرية منهجية فى الأدب تدرسه كما يدرس علم اللسانيات اللغة. وإذا افترضنا مع تشومسكى أن علم النحو يمكن أن يعد نظرية فى اللغة، فإن نظرية الأدب التى تحدث عنها فراى يمكن أن تعد علم نحو الأدب أو الكفاءة الأدبية التى أفادها القراء والتى يمكن أن يكونوا غير واعين بها [٢١].

وكما أن علم نحو اللغة يستنتج من الكلام الذى عبرت به هذه اللغة عن نفسها ويتجاوزه ليصبح قانونا يعلو عليه ويقاس كل كلام عليه ويسمح بإبداع كلام جديد يلتزم بشروطه، كذلك يمكن استنتاج علم نحو الأدب من الأعمال الأدبية التى تم إبداعها فى لغة معينة وثقافة معينة وضمن ظروف حضارية محددة، وهو يتجاوز الأعمال الموجودة ويعلو عليها، ويصبح الإبداع الجديد ضمن المنطق الخاص الذى يحدده، وهذا ما يجعل علاقة الأدب المعاصر بالتراث الأدبى علاقة حتمية.

ومن البديهى أن اللغة ليست هى الأدب. والأدب - وإن كانت أداته اللغة - يستخدم هذه الأداة بصيغة خاصة تختلف عن الاستخدام العادى لها. لذلك، فمعرفة اللغة تخوّل الإنسان أن يفهم تركيبات وجملا مصاغة بتلك اللغة، لكنه لا يفهمها من حيث هى أدب، لأن الأدب تنتظمه قوانين خاصة به تسمح للمطلع عليها أن يحول الجمل اللغوية العادية إلى أبنية ومعان أدبية. والشعر لا يمكن أن يكون له معنى إلا بالنسبة إلى أولئك الذين استوعبوا التقاليد التى تنتظم الأدب من حيث هو نظام ومؤسسة. والقصيدة الواحدة تستمد معناها من النظام الشعرى العام، كما تستمد الجملة الواحدة معناها من النظام اللغوى. ولعل هذا ما قصد إليه نورثروب فراى بقوله:

«إن القصائد الشعرية يتم إبداعها من قصائد شعرية أخرى والروايات من روايات أخرى»(٢٢).

هذه النظرية تؤدى إلى تثبيت مبدأ التقاليد الشعرية والأجناس الأدبية، لأن الجملة يختلف معناها من نص إلى آخر ومن جنس أدبى إلى جنس أدبى، لأنها ليست ذات معنى بذاتها، بل يتغيّر معناها بتغيّر العلاقات التى تربط بينها وبين الجمل الأخرى فى النصوص المختلفة وبحسب موقعها من البناء الأدبى الذى تشكل جزءا منه. ويلتقى المنهج الأسطورى بالمنهج البنيوى فى طرح مبدأ ارتباط العمل الأدبى الواحد بالتقاليد الأدبية التى تشكل جنسا أدبيا معيّنا وتفرق بينه وبين أجناس أدبية أخرى.

يقول فراى إن الشاعر الإنجليزى جون ميلتون حين أراد أن يكتب قصيدة عن إدوارد كينج لم يسأل نفسه ماذا يمكنني أن أجد لأقوله عن كينج؟ ولكن كيف يتحتم شعريا معالجة موضوع كهذا؟ إن المفهوم القائل بأن التقليد دليل على انعدام العاطفة وأن الشاعر يصل إلى «الصدق» (الذى يعنى عادة العاطفة المفصحة)(٢٣) بإغفاله، معارض لجميع حقائق التجربة الأدبية والتاريخ الأدبى. وأصل هذا المفهوم هو الرأى القائل بأن الشعر وصف للعواطف، وأن معناه «الحرفى» هو انعكاس لعاطفة الشاعر الفرد. لكن أية دراسة جدية للأدب تكشف أن الفرق الحقيقى بين الشاعر الأصيل والشاعر المقلد هو أن الأول مقلد بصورة أكثر خفاء. ويرى فراى أن اتباع التقاليد الشعرية يكسب الشاعر جلالا لاشخصيا ويزيد عمله غنى بربطه بالأعمال الشعرية الأخرى(٢٤).

إذن، كانت الحداثة فى الفن والأدب بما قدمته من فكر ونقد وإبداع فنى وأدبى عودة إلى تأكيد حتمية العلاقة الإيجابية بين المعاصرة والتراث. هذا المبدأ الذى أكده الشعراء والنقاد والمفكرون الذين ساهموا فى وضع أسس الحركة الحديثة بمختلف مذاهبهم واتجاهاتهم لا يعنى عودة عمياء إلى الوراء لمحاكاة الأعمال الأدبية التى جاء بها القدماء، ولا يقصد به استنساخ الأنماط القديمة أو نقل أسلوب دون غيره فى التعبير الأدبى، أو الالتزام بالأجناس الأدبية التقليدية. ويجب التفريق هنا بين التقليد من ناحية واتباع التقاليد الأدبية من ناحية ثانية، فذلك يؤدى إلى التمييز بين الاتباع الأعمى والإبداع، الذى وإن قام على استلهام التراث والتغذى منه، فإنه يأتى بعمل فنى أصيل، يمتلك شخصيته الخاصة. والتراث ليس هو التراث الشعرى أو الأدبى فحسب، إنه الموروث الحضارى والثقافى للأمة بأسره، بمختلف وجوهه وتجلياته. إنه إنجازاتها التاريخية والفكرية والفنية، وهو كل شاهد فى عصرنا على وجود تلك الأمة عبر التاريخ. فعلاقة أمة من الأمم بتراثها هى وعيها بحضورها فى الماضى وحضور ماضيها فى الحاضر.

لعل هذه المقدمة الطويلة تسهم فى توضيح المفاهيم والمبادئ التى ارتكزت عليها الحداثة بالغرب فى موقفها من قضية العلاقة بين الإبداع المعاصر والتراث؛ ذلك لأن حركة

الحداثة العربية - خصوصاً فى مجال الشعر - يفترض أنها عادت إليها وأفادت منها. لكن يبدو لمن يتتبع ما يكتب ويقال حول قضية العلاقة بين الشاعر العربى وتراثه أن المسألة بعيدة عن الوضوح فى أذهان عدد من منظرى الحداثة الشعرية العربية، بل إن بعضهم يقرّ صراحة أنه لا يدرك معنى هذه القضية أو يدركه بشكل مبتسر وسطحى. يقول أدونيس:

- «إذا سئلت الآن: كيف تحدد علاقتك، أنت الشاعر الحديث، بتراثك الشعرى العربى؟ فكيف تجيب؟

- أجيب أولا: لا معنى لهذا السؤال - ذلك أننى لا أستطيع أن أحدد علاقتى مع شئ غائم غير محدد، وإنما أحددها مع شاعر معين. وأجيب ثانيًا بتساؤل: ماذا تعنى العلاقة، هنا. إذا كان السؤال مطروحا بمنطق الثقافة السائدة، فإن هذه العلاقة تعنى أن أكون مؤتلفا مع «تراثى»، أى أن لا آتى بشئ إذا لم يكن أسلافى من الشعراء عرفوه ومارسوه وأقروه. أما إذا كان السؤال مطروحا بمنطق الرؤيا الإبداعية فإن هذه العلاقة تعنى أن أكون مختلفا عن أسلافى من الشعراء.. بل أكثر: لا يكون الشاعر العربى الحديث نفسه حقا إلا إذا اختلف عن أسلافه، فكل إبداع اختلاف»(٢٥).

من المؤسف أنه بعد أكثر من نصف قرن من الممارسة الإبداعية والنقدية لا يتمكن شاعر عربى حديث، كأدونيس، من أن يأتى بنظرة عميقة ومثقفة فى قضية العلاقة بين الشاعر الحديث وتراثه، فلا يزيد عن أن يردد ما كان يقال حول هذه المسألة فى بدايات ما كان يسمى بالحركة الرومنتكية العربية مثل ما جاء به أبو القاسم الشابى فى محاضرته عام ١٩٢٩ حول «الخيال الشعرى عند العرب». فأدونيس مازال يظن أن علاقة الشاعر الحديث بتراثه تعنى نقل تجارب الشعراء السالفين وأقوالهم. لذلك، فهو لا يستطيع سوى أن يحدد علاقته مع شاعر معين؛ إذ كيف يمكن النقل عن أكثر من شاعر؟ وطبيعى لمن ينطلق من افتراض خاطئ أن يصل إلى نتيجة خاطئة، فيقول أدونيس ويردد فى كل مناسبة ما قاله مثلا فى كتابه (الثابت والمتحول - صدمة الحداثة):

«... فإن أشكال التعبير الموروثة، لغة وبناء، إنما هى بمثابة القشرة والسطح ولابد من تمزيقها، لكى نصل إلى لغة وبناء جديدين»(٢٦).

ويقول:

«إن العلامة الأولى للجدة الشعرية هى فى إيصال الانفصال، إن صح التعبير، أى فى نفى السائد المعمم، ورفض الاندراج فيه، والانفصال عن هذا الكل القمعى. فالرفض أو النفى هو، بهذا المعنى، علامة الأصالة، إلى كونه علامة الجدة»(٢٧).

وجدت آراء أدونيس صدى لدى عدد لا يستهان به من المريدين والتلامذة الذين يرددون أقواله دون أدنى مناقشة. ولم يكن الذين ردوا على أدونيس، بصورة عامة، مختلفين عنه من حيث المنطق وأسلوب المعالجة. فقد قام من كفّره ومن خوّنه ومن هزأ به. والحق أن ما يعانى منه نقدنا الأدبى الحديث، على وجه العموم، هو انعدام المنهج وضعف الفكر الفلسفى الموجِّه. إن نقدنا الأدبى المعاصر لم يتمكن حتى اليوم من وضع أسس نظرية لمفهوم الحداثة فى الأدب، ولم يستطع أن يرسى مبادئ فكرية تحدد علاقة الشاعر أو الأديب بتراثه وبالتراث الإنسانى، كما قصّر عن دراسة الشكل الفنى فى الشعر والأدب دراسة منهجية، فلم يكن بمقدوره أن يواكب الحركة الشعرية والأدبية الحديثة، فظلت الحركة منقوصة، تتصف - إلى حد بعيد - بالتجريبية، بالرغم من وجود شعراء وأدباء كبار فيها.

والحق أن ما يدخل فى نطاق النقد الأدبى هو المنطق الذى ترتكز عليه أقوال أدونيس والأسلوب الذى يعالج به هذه القضية. أما الحديث عن إلحاد أدونيس أو إيمانه، عن خيانته أو وطنيته، فليس نقدا أدبيا بل يدخل فى نطاق ما يمكن تسميته بالثرثرة حول الأدب. إن النقد الأدبى العربى يحتاج إلى دراسات منهجية ومناقشة للمناهج السائدة فيه. ويبدو لى أن ما يطرحه أدونيس يعانى من اختلال فى المنهج، وهذا ما سأحاول تبيينه.

فى أيار/ مايو ١٩٨١ عقدت المنظمة العربية للتربية والثقافة والعلوم ندوة حول قضايا الشعر العربى المعاصر فى الحمامات بتونس، قدم فيها أدونيس بحثا بعنوان «فى الشعرية»[٢٨] ضمنه موقفه من مسألة العلاقة بين الشعر المعاصر والتراث. وتميز هذا البحث بأنه اختصر موقف أدونيس من هذه المسألة، وحاول الإفادة من علم اللسانيات الذى ارتكز عليه البنيويون فى دراساتهم النقدية. ورأت كاتبة هذا البحث ضرورة مناقشة بحث أدونيس فأعدت بحثا بعنوان «فى المعاصرة والتراث»، بينت فيه المغالطات المنهجية التى وقع فيها أدونيس[٢٩]، وسأبرز هنا أهم ما جاء فيه.

يطرح أدونيس موقفه من علاقة الإبداع المعاصر بالتراث بقوله:

«كل شاعر يشعر ويفكر ويكتب انطلاقا مما هو وما هو، كذات كاتبة، مغاير، بالضرورة، لما هو غيره ـ قديما أو حديثا».

فيكون الانطباع المباشر لدى القارئ أن أدونيس يظن أن وجود علاقة بين الشعر المعاصر والتراث يعنى بالضرورة النقل والتقليد. ويتأكد هذا الانطباع حين يواصل أدونيس حديثه عن التراث العربى متسائلا عن هويته، خالصا إلى التأكيد أن التراث ليس شاعرا واحدا وليس مذهبا فنيا واحدا، وأنه «ليست له إبداعيا هوية واحدة ـ هوية التشابه والتآلف وإنما متنوع، متمايز إلى درجة التناقض». وكأنه يقول إنه ليس بالإمكان الارتباط بالتراث بسبب هذا التنوع، إذ كيف يمكن للشاعر المعاصر أن يرتبط بشعراء مختلفين وباتجاهات متباينة وبروح غير محددة أو متغيرة؟

وإذا صح أن ما يسميه أدونيس «الخطاب التراثى» السائد ـ أى الرأى القائل بضرورة الارتباط بالتراث ـ يقوم على منطق إرادة توحيد التراث، فهو منطق ظاهر البطلان لا يستحق المناقشة أصلا. ونجد أن أدونيس الذى لا يعين هوية أصحاب «الخطاب التراثى» ولا يعطى أمثلة على حججهم، يستخدم المنطق نفسه الذى يرفض. فإن كان ثمة من يتخذ موقفا متطرفا وغريبا يقول بوحدة التراث، فذلك يعنى أن هذا المنطق يؤدى حتما إلى القول بأن علاقة المعاصر بالتراث هى علاقة نقل ومحاكاة. وحين أراد أدونيس أن يرفض هذه العلاقة عكس مبدأ الوحدة وقال بالتنوع والتعدد ليثبت استحالة النقل عن القديم، لأن العلاقة بالتراث تعنى بالنسبة إليه أيضا النقل والمحاكاة. وأقحم فى هذا المجال حديثا عن وحدة الوزن والقافية باعتبار أنها العنصر الفرد الذى يوحد التراث الشعرى العربى. وهذا زعم لم يعد واردا فى النقد العربى الحديث، وقد جاء على هامش تراثنا النقدى القديم، ولم يصمد طويلا من حاول الأخذ به لمحاربة التجديد فى شعرنا العربى المعاصر.

ويحاول أدونيس أن يثبت ضرورة انقطاع الشعر المعاصر عن التراث، فيلجأ إلى التحديد الذى وضعه فرديناند دوسوسور، مؤسس علم اللسانيات الحديث، للتفريق بين اللسان والكلام[٣٠]، من حيث إن اللسان هو النظام اللغوى الذى تحكمه مجموعة من القوانين والأعراف، ويتشكل ضمنه الكلام، وهو مجموع التجليات الواقعية لهذا النظام، فاللسان هنا هو اللغة العربية بكل ما تتضمنه من احتمالات تعبيرية، وليس مجموع ما قيل أو كتب باللغة العربية حتى اليوم. قياسا على هذا التفريق يرى أدونيس:

«أن هوية الشاعر العربى لا تتحدد بالشكل الكلامى الذى نطق به أسلافه الشعراء وإنما تتحدد بخصوصية اللسان العربى نفسه».

وبالتالى يقول إن اللغة العربية ليست هى الشعر الجاهلى، وكلام شاعر جاهلى ما لا ينبع من كلام شاعر جاهلى آخر، بل ينبع من اللسان العربى. من هنا يستنتج أدونيس أن مسألة الوزن/ القافية تصبح مسألة كلامية لا لسانية، وبالتالى يمكن «للسان العربى أن يتجسد شعرا فى بنية كلامية غير بنية الوزن والقافية». ويصل أدونيس إلى رسم ما يسميه تخطيطا أوليا للعلاقة بين الشاعر العربى الحديث وتراثه تقوم على أسس ثلاثة: **أولا ـ** أن الشاعر العربى الحديث «أيا كان كلامه أو أسلوبه وأيا كان اتجاهه هو تموج فى ماء التراث»، لأنه يكتب باللغة العربية. **ثانيا ـ** أن هذا الشاعر تواصل فى المدّ الشعرى العربى حتى حين يكون ضديا. **ثالثا ـ** لا يمكن لهذا التواصل أن يكون فعّالا يغنى

الإبداع الشعرى إلا إذا كان انقطاعا عن كلام الشعراء السابقين حتى لا يصبح الشعر تقليدا.

من الواضح، هنا، أن أدونيس يخلط بين الأدب واللغة، وهذه هي المغالطة الأساسية التى وقع فيها. فقد اعتبر أدونيس أن الكلام هو مجموعة القصائد الشعرية العربية الكلاسيكية وأن اللسان هو اللغة العربية حتى يستطيع أن يصل إلى نتيجة باطلة هى أن كل ما يكتب باللغة العربية هو بالضرورة تراثى حتى حين يكون «ضديا»، بل يؤكد ضرورة كونه ضديا ووجوب انقطاعه عن التراث. والحق أن القياس ليس ما ذكره أدونيس. فإذا كان الكلام - شعريا - هو مجموع ما أبدع من قصائد، فإن اللسان هو الشعر من حيث هو نظام تستنتج مبادئه من التجليات الشعرية الموجودة ويتخطاها بتحويل هذه المبادئ إلى إطار يضم الشعر، فتصبح هذه المبادئ للشعر ما هو علم النحو للغة، من حيث هو موجه وقياس. فى هذا الإطار يتم الإبداع لا بما هو استنساخ لنماذج شعرية سابقة جاهلية أو أموية أو عباسية، وضمن ذلك غزلية أو رثائية أو هجائية أو ذات وحدة أو تنوع، أو إلغاء الوزن والقافية، بل بما هو خلق لقصائد جديدة ضمن إطار العبقرية الشعرية العربية، لا كما عبرت عن نفسها، بل كما يمكن أن تسمح بالتعبير عن نفسها ضمن خصائص هذه العبقرية. كما أن للغة العربية عبقريتها وهويتها الخاصة التى تسمح بنطق جمل لم تنطق من قبل، لكن سامعها - إذا كان على معرفة باللغة العربية - يدرك أنها عربية أو أعجمية من حيث المصطلح والصياغة.

يبدو لى أن أدونيس الذى يتحدث عن الحداثة فى الشعر العربى، كأنه القيم عليها، ليس فى نقده سوى استمرار للمذهب الرومنتيكى الذى قامت القصيدة الحديثة والنقد الحديث على أساس نقضه. أما قول أدونيس بأن «الشاعر العربى الحديث أيا كان كلامه أو أسلوبه، وأيا كان اتجاهه هو تموج فى ماء التراث»، فليس مجرد تمييع لمدلول كلمة «تراث» وإفراغ لها من معناها فحسب، بل هو نفى وإلغاء من الأساس لثنية العلاقة بين المعاصرة والتراث عندما يصبح أى كلام وأى أسلوب وأى اتجاه معاصر، مهما كان، مرتبطا بالتراث. ويحاول أدونيس أن يعطى للمفاهيم التى يقول بها صبغة موضوعية أو منهجية فيعود إلى علم اللسانيات، لكنه يسيء - جاهلا أو عامدا - تطبيقه على الأدب والشعر، ويحوّر فى منطلقاته بغية الوصول إلى نتائج باطلة تؤكد ضرورة الوقوف موقفا «ضديا» من التراث وترى فى الإبداع انقطاعا عن التراث وتأكيدا رومنتيكيا ساذجا للفردية والذاتية فى الإبداع الأدبى، بينما يقوم الاتجاه البنيوى فى النقد الأدبى الذى استفاد من علم اللسانيات على تأكيد ارتباط القصيدة الواحدة بالتراث الشعرى، دون الوقوع فى وهم الخوف من النقل والاتباع والاستنساخ.

إن هذا الطرح لمسألة العلاقة بين القصيدة العربية الحديثة والتراث العربى هى منطلق لعمل نقدى منهجى يتناول تراثنا الشعرى ليستنتج خصائصه، كما تدرس اللغة لاستنتاج مبادئها العامة أو علم نحوها. ولعل أفضل مثال على هذا التوجه المنهجى هو ما حاوله الخليل بن أحمد فى دراسته الشهيرة لأوزان الشعر العربى. ولعله لانفراد التراث العربى بهذه المحاولة المنهجية شاع الظن بأن الأوزان والقوافى هى العنصر الموحّد للشعر العربى. لكن ليس هذا هو المقصود بدراسة منهجية لتراثنا الشعرى، لأن الشعر العربى لا تحدده أوزانه، فهو ليس كلاما موزونا مقفى. إنه كلام قائم على منطق شعرى خاص عبرت به العبقرية الشعرية العربية عن ذاتها. كيف يحدد هذا المنطق الشعرى؟ وبم يتميز؟ ولماذا اتخذ هذا الشكل؟ ولم وحدة الوزن والقافية؟ ولماذا اتجه فى هذا المسار؟ هذه ليست أسئلة بسيطة يمكن لناقد واحد أو لعدد من النقاد أن يجيبوا عنها فى مقالة أو مقالات أو كتاب أو كتب. إنها حجر الأساس الذى يجب أن ترتكز عليه الدراسة النقدية العربية حتى يصبح النقد الأدبى العربى علما قائما بذاته وتطرح الثرثرة والأحاديث المسلية. ولن يتمكن النقد الأدبى من دراسة شعرنا الحديث دراسة جدية ذات قيمة، ما لم يكن الناقد على وعى نقدى تام بالتراث العربى، ليس فى مجال الشعر فحسب، بل على المستويات الحضارية جميعا؛ فالأمة التى لا تعى ماضيها أمة تعيش على هامش التاريخ وعلى هامش الحاضر، وتمارس ضد ذاتها عملية إبادة.

إن المبدأ الأساسى الذى ينبغى أن تنطلق منه أية دراسة لتراثنا الأدبى هى ضرورة استبطان هذا التراث لاكتشاف جماليته الذاتية وعبقريته الخاصة، بدل الانطلاق من إثبات

مقاييس مطلقة وعقد مقارنات خاطئة وإصدار أحكام جائرة ومتعجلة. ومن الغريب والمؤسف معا أن عددا كبيرا من الذين أخذوا على عاتقهم مهمة التجديد فى الشعر العربى فى هذا القرن نظروا إلى التراث العربى نظرة احتقار، كنظرة الغربيين حتى نهاية القرن التاسع عشر إلى تراث الشعوب غير الأوروبية الذى لم يندرج فى الاتجاه الفنى الطبيعى. فمن الموقف الذى وقفه أبو القاسم الشابى من التراث الشعرى العربى فى محاضرته «الخيال الشعرى عند العرب» التى حاكم فيها الشعر العربى بأسره بمنطق رومنتيكية القرن التاسع عشر فى أوروبا وفرض عليه معاييرها فقال:

«قد انتهى بى البحث فى الأدب العربى وتتبع روحه فى أهم نواحيه إلى فكرة شائعة فيه شيوع النور فى الفضاء لا يشذ عنها قسم من أقسامه ولا ناحية من نواحيه، وهاته الفكرة هى أنه أدب مادى لا سمو فيه ولا إلهام ولا تشوف إلى المستقبل ولا نظر إلى صميم الأشياء ولباب الحقائق، وإنه كلمة ساذجة لا تعبّر عن معنى عميق بعيد القرار ولا تفصح عن فكر يتصل بأقصى ناحية من نواحى النفوس»(٣١).

إلى موقف أدونيس المطابق لهذا الموقف، الذى يختصر به الشعر العربى بأسره ويسحبه على الإنسان العربى فى عصرنا باستثناء نفسه وبعض تابعيه. يقول:

«وإذا عرفنا أن الجاحظ لا يميّز بين الشعر والخطابة بل يرى أنهما واحد، أدركنا كيف أن الشعر العربى يقوم على فضائل «الأمية» و«البداهة» و«الارتجال» ـ وهى فضائل ما يزال يعتمدها معظم العرب المحدثين ـ قرّاء، ونقادا وشعراء»(٣٢).

مازلنا فى أواخر القرن العشرين نتعامل مع أنفسنا بمنطق الغرب فى القرن التاسع عشر فى تعامله معنا. ولم نخط بعد الخطوة الفكرية التى تخولنا الوصول إلى الحداثة الحقيقية ولو على سبيل الإفادة من الغير، وإن برع بعض شعرائنا وكتابنا بنقل بعض النماذج الشعرية الغربية وسمّوا ذلك حداثة، وظلوا يفكرون بمنطق ما قبل الحداثة. وما نحتاج إليه هو النقلة إلى إضفاء البعد الحضارى إلى نقدنا الأدبى حتى نستطيع أن نتفهم تراثنا وثقافتنا لعلنا نقدّرها حق قدرها. وقد تكون العودة إلى الأصول التى ارتكز عليها النقد الأدبى الغربى المرتبط بالحركة الحديثة خصوصا فى المبادئ التى وضعها ڤورنجر سبيلا إلى كشف خصائص تراثنا الفنى والشعرى لنتمكن من تحديد علاقتنا به وموقع أدبنا الحديث منه. يبدو لى أنه يمكننا الإفادة من التقسيم الذى اعتمده ڤورنجر بين اتجاهين حضاريين أساسيين هما الاتجاه الطبيعى والاتجاه اللاطبيعى، ولكن دون التعامل مع هذا التقسيم على أنه حقيقة مطلقة ومقياس وحيد وتحديد نهائى لطبيعة تراثنا وهويته، بل بوصفه محاولة لفلسفة الأشكال الفنية التى انصب فيها هذا التراث(٣٣).

إذا اعتبرنا مع ڤورنجر أن الحضارات التى لم تكن تشعر بالانسجام مع الوجود ومع المظاهر الطبيعية التى يعيش فيها الإنسان أو التى كان الاتجاه الدينى الغالب فيها يرفض العالم الدنيوى لأنه عالم شر وفساد، تسعى إلى الهروب من هذه المظاهر وتجاوزها بأسلوب فنى لاينقل الوجود الطبيعى بل يحوّره ويختزله وينفى عنه المظاهر التى تقربه من الطبيعة، فيبدع نماذج تندرج فى الاتجاه الذى أطلق عليه ڤورنجر الاتجاه اللاطبيعى فى الفن، وهو ما سماه التجريد؛ أى اعتماد الأشكال الهندسية والخطوط الخالصة والألوان. ومن المسلّم به أن الفن التشكيلى فى تراثنا العربى، خصوصا فى اتجاهه إلى الزخرفة التى سميت فى الغرب الأرابسك، أقرب ما يكون إلى الاتجاه التجريدى الذى تحدث عنه ڤورنجر.

وكان الناقد التشكيلى النمساوى الشهير الوا ريجل من أوائل الذين عرّفوا الأرابسك فى أوروبا فى العصر الحديث عام ١٨٩٣ بأنه شكل زخرفى خاص، اقتصر ظهوره فى الحضارة الإسلامية، يمثل نباتا نزعت عنه مظاهره الطبيعية يتألف من أغصان مبرعمة تتشعب منها أوراق الأشجار على فروع لولبية معترشة غير عضوية(٣٤). وكان ڤورنجر قد أفاد بشكل خاص من نظريات ريجل فى الفنون التشكيلية الذى كان أول من نبه إلى أن الدافع للخلق فى الفنون التشكيلية ليس الرغبة فى محاكاة الأشياء الطبيعية، ولو كان الأمر كذلك، لكانت

القيمة الجمالية مطابقة للبراعة فى إعادة إنتاج مظاهر الطبيعة(٣٥). ويلحظ فى تعريف ريجل للأرابسك تأكيده «لاطبيعية» الأشكال النباتية ولا عضويتها، وهو ما يضع هذا الفن ضمن الاتجاه اللاطبيعى واللاعضوى الذى ثبته ڤورنجر.

غير أن هذا الفن الزخرفى الذى يعد الصفة الغالبة والمسيطرة فى الفن الإسلامى بأسره، كما قال العالم الألمانى هرزفلد، فى مقالته فى الطبعة الأولى من (الموسوعة الإسلامية)(٣٦)، لا يقتصر كما هو معروف فى تاريخ الفن على رسم الأشكال النباتية ـ الذى يسمى التوريق ـ بل يتعداه إلى كل الأشكال الهندسية وتخطيط الحروف العربية، ويشتمل حتى على الأشكال البشرية والحيوانية التى لم تكن لها سوى الدلالة الزخرفية(٣٧)، أى أن هذا الفن نزع المظهر الطبيعى عن التجليات العضوية فى الطبيعة كالإنسان والحيوان والنبات، فحوّلها إلى أشكال زخرفية مختزلا الأشكال البشرية إلى منمنمات أحيانا أو نماذج مستوية، حاذفا منها البعد الثالث الذى يمنحها العمق الطبيعى، ومختصرا النبات إلى تصاميم تجريدية من أوراق الشجر المتصلة بأشكال هندسية معقدة.

وربط هرزفلد بين الاتجاه الفنى الزخرفى وطبيعة النظرة الإسلامية إلى الحياة التى يرى أنها معارضة للنظرة الكلاسيكية القديمة وحتى للنظرة المسيحية. وقال إن تلك النظرة أدت إلى اختفاء عنصر التشخيص من الأعمال الفنية لدى الشعوب التى دخلت فى الإسلام بعد أن كانت الأشكال البشرية عنصرا أساسيا فى فنونها(٣٨). والحق أن الاختلاف أساسى بين النظرة الكلاسيكية الإغريقية والرومانية إلى الوجود والنظرة الإسلامية، فالكلاسيكية لم تضع حدا فاصلا بين البشر والآلهة، وهم بشر متفوقون لا يختلفون كثيرا عن العاديين من الناس ويتعايشون معا فى حوار يومى. فكان الفن الكلاسيكى قائما على الإنسان فى صورته الطبيعية والعضوية، غير أن النظرة المسيحية ليست مطابقة تماما للنظرة الكلاسيكية وإن تأثرت بها فى بعض مراحلها بالغرب، خصوصا فى عصر النهضة. أما المسيحية الشرقية فكانت مختلفة، وكانت لها بذاتها بعض التأثيرات على المسيحية الغربية فى القرون الوسطى. من هنا كان الفن البيزنطى المسيحى الشرقى تجريديا لاطبيعيا. وكذلك كان النحت القوطى فى أوروبا بين القرن الثانى عشر والقرن السادس عشر، بعيدا عن تمثيل الأشكال البشرية فى طبيعتها العضوية وأقرب ما يكون إلى المنحوتات الشرقية فى الحضارات القديمة. وقد رأى ڤورنجر أن الفن البيزنطى والنحت القوطى يندرجان فى الاتجاه التجريدى اللاطبيعى ويختلفان اختلافًا أساسيًا عن الاتجاه الكلاسيكى الطبيعى(٣٩). أما الإسلام ففرق تفريقا تاما بين الله والإنسان، فرفض مبدأ التجسد، ووضع حدا فاصلا بين عالم الكون والفساد ودار الخلد التى يعيش المؤمن فى توق دائم إليها، حتى إنه يختار الاستشهاد سبيلا. هذه النظرة التى تحتقر دار الفناء وتسعى إلى تحقيق الحياة الأبدية فى العالم الآخر لا تلجأ إلى نقل نماذج الحياة الدنيا بل تتجاوزها بتحويل مظاهرها عن طبيعتها واختزالها إلى خطوط مجردة وألوان خالصة. وقد التقت هذه النظرة مع نظرة الإنسان العربى قبل الإسلام إلى بيئته الطبيعية المقفرة والجافة والمخيفة التى عاش فى صراع دائم معها ومع وحوشها الصحراوية باحثا فيها عن ركنى حياته الماء والكلأ. وقد رأى العالم الألمانى كوهنيل فى مقالته حول «الأرابسك» فى الطبعة الثانية من (الموسوعة الإسلامية) أن الفن الزخرفى سمى أرابسك لأن إبداعه كان نتيجة لموقف عربى خاص من الحياة والوجود(٤٠)، فلم يربط بينه وبين النظرة الإسلامية، بل يجعله أكثر ارتباطا بالطبيعة العربية. والحق أنه ليس من تعارض جوهرى بين موقف الإنسان العربى من الطبيعة والوجود قبل الإسلام وموقفه منهما بعد الإسلام. فكانت الاستمرارية فى أشكال التعبير الفنى بين العهدين أمرا حتميا وطبيعيا.

يبدى كوهنيل ملاحظة موجزة وثاقبة فى مقالته حول الفن الزخرفى العربى يقول فيها «وتوجد تطورات موازية فى الشعر العربى والموسيقى العربية»(٤١)، ويربط بينها وبين الموقف العربى الخاص من الحياة الذى كان الفن الزخرفى أسلوبه فى التعبير التشكيلى. هذه الملاحظة الدقيقة موازية للخطوة التى خطاها هيوم فى دراسته للشعر والأدب حين اكتشف أن المذاهب الأدبية تسير فى الاتجاه نفسه الذى تسير فيه الفنون التشكيلية لأنها جميعا مرتبطة بالاتجاهات

الحضارية. هذه الملاحظة المهمة يمكن أن تكون مفتاح دراستنا للتراث الشعرى العربى. فإذا كان الفن التشكيلى العربى يندرج فى المذهب اللاطبيعى واللاعضوى، فإن الشعر العربى أيضا قد سار فى الاتجاه نفسه، وهو ما أطلق عليه جوزيف فرانك اسم الشكل المكانى، المتصف أساسا بحذف البعد الثالث فى الأدب كما هو محذوف فى الفن، أى أن تراثنا الشعرى العربى، من حيث الشكل الفنى، يلتقى بالقصيدة الحديثة كما حددها مفكرو الحداثة ونقادها بالغرب، فى الاتجاه التعبيرى وفى المنطق الذى يحكمه.

كيف كانت القصيدة العربية مكانية، وما مضامين هذا التعريف؟ وماذا ينتج عنه؟ إذا اعتبرنا مع فرانك أن البعد الثالث فى الأدب (وهو الذى يقرب النص الأدبى من محاكاة المظاهر الطبيعية للوجود التى تحدد أساسا بالكون والفساد) وهو الزمن، علة التحولات الطبيعية، فإن تجنب التعبير عن تلك المظاهر الطبيعية فى الشعر يقتضى إلغاء عنصر الزمن (بما هو تسلسل وتتابع) فينتفى السرد القصصى. ولعل هذا ما يفسر خلو التراث الشعرى العربى من الشعر القصصى الذى يعد خاصية أساسية من خصائص الشعر الكلاسيكى الأوروبى(٤٢). ولعله يجيب عن السؤال الذى طالما طرحه المهتمون بالشعر العربى فى هذا القرن: لماذا لم يكتب العرب ملحمة شعرية؟ وهذا ما يعلل عدم اكتراث العرب القدماء بالشعر اليونانى الملحمى والدرامى، لأنه مناقض تماما للتوجه الحضارى العربى وغير منسجم مع ما نتج عنه من شكل فنى للقصيدة العربية، وقد كان العرب منسجمين مع أنفسهم ومع موقفهم من الكون والحياة والطبيعة، حين أهملوا الشعر الكلاسيكى اليونانى الذى جاء معبرا ـ كما فن النحت والعمارة اليونانى ـ عن المذهب الطبيعى العضوى، وواصلوا تطوير الشكل الفنى الشعرى الخاص بهم، الذى لم يكن سوى التعبير الحتمى عن توجه الحضارة العربية. من هنا، فإن الذين تساءلوا لِمَ لمْ يفد العرب من الشعر اليونانى القديم لم يدركوا الأبعاد الحضارية للمذاهب الفنية. وهم يعتقدون أن الحضارة الإغريقية أرفع شأنا من الحضارة العربية، وأن الإنسان العربى لا يرقى إلى ما حققه غيره من مستوى حضارى أو حتى إنسانى، لذلك فهم يطالبونه باللحاق بالغير واتباعه. وقد اختصر الشابى ـ على سبيل المثال ـ هذا الموقف حين تساءل فى محاضرته: لِمَ لمْ يترجم العرب آداب اليونان والرومان حتى يحدثوا ما سماه انقلابا فى الروح العربية، وأجاب:

«هذا سؤال لم يجب عليه التاريخ. وما إخال السبب فى ذلك إلا الغرور، فقد كان العرب معتزين بأدبهم يحسبونه أنه هو كل شئ فى العالم، فلم يجدوا حاجة تدفعهم إلى ترجمة الآداب الأخرى وظل المثل الأعلى الذى تحتذيه العصور الإسلامية فى روحه وأسلوبه هو الشعر الجاهلى»(٤٣).

والإجابة ليست كذلك. فإن الحضارة العربية، وهى فى أوج الحيوية والعطاء والوعى لذاتها، أدركت ـ ولو بالحدس ـ أنها تسير فى غير الاتجاه الكلاسيكى الإغريقى الذى تتناقض أشكاله الفنية مع الإبداع العربى. والحضارة الحية لا تفيد من الغير إلا ما يتماشى مع روحها وما يمكنها أن تصهره.

ومن ناحية ثانية، فإن إلغاء البعد الزمنى وتأكيد الخاصية المكانية يحولان النص الشعرى إلى أجزاء متجاورة تشاهد معا فى لحظة من الزمان، على حد تعبير إزرا باوند فى تعريفه الصورة الشعرية الحديثة. ولهذا كانت القصيدة العربية مجموعة من المشاهد المتجاورة التى يمكن أن يتم تبديل مواقعها دون أن يختل البناء العام، لأن هذه المشاهد متزامنة؛ أى أنها حادثة معا وتشاهد معا(٤٤)، فهذا التبديل ليس «تقديما» ولا «تأخيرا» لأن التقديم والتأخير يفترضان التتابع والتسلسل الزمنى، وهما أمران لا تدعيهما القصيدة العربية الممتدة أفقيا فى المكان. من هنا، فالشاعر العربى يذكر الأطلال والصحراء ويتغزل بحبيبته ويصف ناقته و فرسه ومعركة خاضها ورحلة صيد قام بها. وتتجاور المشاهد المختلفة دون أن يقصد أن يؤلف منها كيانا عضويا(٤٥). إن هذا الشاعر ـ واعيا أو لاواعيا ـ يسعى إلى الهروب من الظاهرة الطبيعية العضوية باختزال البعد العمقى وتحقيق صورة متكاملة مسطحة ومستوية. بل إن المشهد الواحد يتكون من مجموعة متجاورة من الصور التى يستقل كل منها فى بيت شعرى محدد بالقافية بوصفه وسيلة لفصله عن الصورة

المجاورة المستقلة فى البيت الشعرى المجاور له ،حتى إن امتداد الصورة أو المعنى إلى بيت ثان ــ وهو ما سمى بالتضمين ــ عد عيبا من عيوب التعبير الشعرى. وقد كانت القافية وسيلة فصل ووصل فى آن، فهى إذ تفصل بين البيت والبيت تعيد بتكرارها ربط الأبيات جميعا ضمن إطار واحد. ولعل هذا الأسلوب الفسيفسائى أقرب تعبير فى الأدب إلى الأسلوب الزخرفى الذى تميز به الفن العربى وانفرد به العرب وسيلة فى التعبير التشكيلى، حيث الخطوط الخالصة مترابطة ومتداخلة وحيث الألوان خالصة غير ممزوجة. وقد لا يكون ذلك بعيدا عن أسلوب الفنانين الانطباعيين فى العصر الحديث، فالرسام الانطباعى يضع على لوحته ألوانا خالصة متجاورة بدل أن يمزجها على خشبته فيترك لعين المشاهد مهمة القيام بهذا المزج. وتبرز فى هذا البناء الشعرى حتمية وحدة الوزن فى البيت الواحد، إذ إنها السبيل إلى الربط بين الأبيات التى تبدو منفصلة، كما بين المشاهد المتجاورة. وقد كان الإيقاع الوزنى محددا فى الشعر كما كانت الصور والأبيات والمشاهد، وكما كانت الخطوط الواضحة والألوان الخالصة فى الزخرفة. من هنا فليس من الغريب أن تكتسب وحدة الوزن والقافية أهميتها فى تاريخ الشعر العربى، بوصفهما وسيلة من وسائل البناء الفنى للقصيدة العربية، وتكون وحدة الوزن والقافية نتيجة لفلسفة معينة فى الحياة وفى الفن وليست بذاتها تعريفا للشعر.

كذلك، فإن النص الشعرى العربى، بابتعاده عن تمثيل مظاهر الطبيعة العضوية بما فيها الإنسان، كان تحقيقا لمبدأ اللاشخصية فى الشعر. وهذا أمر طبيعى بالنسبة إلى الإنسان العربى الذى كان يشعر أنه لا يقوى بنفسه على مواجهة الطبيعة القاسية والوجود الغامض والقاهر، فاحتمى بالقبيلة، وأضاف إليها فيما بعد الدين والدولة، وظل عضوا فى مجموعة. من هنا لم تكن القصيدة العربية، بصورة عامة، تعبيرا عن شخصية الشاعر الفرد، بل كانت مرتبطة ارتباطا وثيقا بالتقاليد الشعرية التى تكون ما يسمى بأغراض الشعر(٤٦). فليس هناك فارق بين الأطلال ببرقة ثهمد وما خلفته الحبيبة وعشيرتها بسقط اللوى وبحومانة الدراج أو ببرقة شمّاء. وتتشابه مشاهد الحرب والصيد وأوصاف الخيل والنوق. كذلك تختلط صفات الأبطال حتى يؤلف مجموعها صورة لبطل واحد كامل. وتتشابه النساء فكأن الشعراء جميعا يصفون امرأة واحدة يسمونها تارة سلمى وأخرى سعاد أو خولة أو هند، لأن الشعر فن له تقاليده وأصوله، وهو مرجع ذاته، وليس وصفا عاديا للواقع الخارجى وليس نقلا عنه. ويعود الشعراء إلى تقاليد معينة فى المديح وفى الرثاء وفى الهجاء وفى الغزل، مما يؤدى إلى إكساب مجموعة القصائد التى تستلهم التقاليد نفسها شخصية خاصة بها. فتكون لا شخصية القصيدة سبيلا إلى تأكيد شخصية الغرض الشعرى. ولا يعنى ذلك أن قصائد الرثاء، مثلا، تقلد الواحدة الأخرى وينقل الشاعر الواحد فيها عن الآخر، لكن هذه القصائد الرثائية جميعا تتبع تقاليد شعرية معينة تكسبها هويتها(٤٧)، وهو أمر لا ينفى الإبداع بل يؤكده، فليس هناك إبداع إلا ضمن إطار التقاليد الفنية أو الشعرية. أما ما عدا ذلك فهو وصف ونقل أو هلوسة ذاتية، وليس إبداعا ولا فنا، هذا المبدأ أكده الأدب الغربى والنقد الذى تناوله، وهو الذى أشار إليه فراى بقوله إن ميلتون حين أراد أن يكتب قصيدة عن إدوارد كينغ لم يسأل نفسه ماذا يمكننى أن أجد لأقوله عن كينغ؟ ولكن كيف يتحتم شعريا معالجة موضوع كهذا(٤٨). هذا المبدأ يؤكد أن الفن، بأشكاله جميعا، ليس هوى ذاتيا بل هو تراث متماسك ومتنام.

هذه الملاحظات، وإن كانت لا تدعى الإحاطة بخصائص الشعر العربى ولا يقصد منها دراسته دراسة استقصاء، فهى مؤشرات تسهم فى إلقاء بعض الضوء على خصوصية التراث الشعرى العربى. وتتمثل هذه الخصوصية فى حذف البعد الثالث فى البناء الشعرى، وهو البعد الذى بإثباته يقترب العمل الشعرى من محاكاة مظاهر الطبيعة العضوية، وبذلك امتدت القصيدة العربية أفقيا فى المكان وتحولت إلى مجموعة متجاورة من الصور ضمن إطار واحد حددته وحدة الوزن والقافية، وأصبحت القصيدة بأكملها صورة واحدة تشاهد أجزاؤها بشكل متزامن فى لحظة من الزمن. وكان هذا الاتجاه الفنى فى البناء الشعرى انعكاسا

للاتجاه الحضارى العربى، المتصف بعدم الانسجام بين الإنسان ومظاهر الطبيعة والوجود، وهو موقف يؤدى بالإنسان إلى تجاوز هذه المظاهر بأسلوب فنى لاطبيعى ولاعضوى يختزل هذه المظاهر ويحولها عن طبيعتها فينتصر بالفن عليها. وبابتعاد هذا المذهب الفنى عن الوصف والنقل للمظاهر الخارجية وعن التعبير عن ذاتية الشاعر الفرد، أكد الإبداع الفنى ووثق الصلة بالتقاليد الفنية وعزز مفهوم التراث.

هذه المبادئ نفسها عادت الحركة الحديثة فى الفن والشعر فى الغرب إلى إثباتها، وهى حركة معارضة فى الفكر والممارسة الفنية للمذهبين الكلاسيكى والرومنتيكى فى الغرب. والحق أن الشعر العربى نقيض الاتجاهين الكلاسيكى والرومنتيكى، وقد أسئ فهمه وتقديره حتى الآن، لأنه يحاكم بمنطق هذين الاتجاهين وهو منطق غريب عن طبيعته. والحق أن شعرنا العربى الحديث، الذى يلتقى مع الحداثة الغربية فى مبادئها العامة وقد أفاد فعلا من فكرها وممارساتها، هو استمرار لتراثنا الشعرى العربى وجزء لا يتجزأ منه، لأنه يقوم أساسا على المنطق نفسه ويهتدى بالمبادئ ذاتها. لكن ذلك لا يعنى أن الشعر العربى الحديث شبيه بالشعر العربى القديم من حيث وسائل التعبير وإن وجدا ضمن اتجاه واحد. فهذا أبعد ما يكون عن المنطق وعن الواقع. فكل حضارة توجد وسائلها وكل عصر يبدع أساليبه وإن كان ذلك ضمن إطار عام، فكما أن الفن الفرعونى والفن البيزنطى وفن القرن العشرين وإن أمكن جمعها فى اتجاه واحد لوجود قواسم مشتركة أساسية بينها، فخصائصها لا تتطابق ولا تتخذ وسيلة واحدة فى التعبير، فإن الشعر العربى القديم والشعر الغربى الحديث أوجد كل منهما حلوله التعبيرية الخاصة لمواجهة مشكلاته الحضارية والفنية المتشابهتين فى المبادئ الأساسية. كذلك فحين نتحدث عن العلاقة الوثيقة بين شعرنا العربى الحديث وتراثنا الشعرى فينبغى ألا يفهم من ذلك أن الشاعر العربى الحديث مطالب باستخدام البناء الفنى نفسه الذى أبدعه شعراؤنا القدماء، ولا بالالتزام بموضوعاتهم أو بالأغراض الشعرية التقليدية. كما لا ينبغى أن يفهم أن هذا الشاعر بإمكانه أن يقلد الشعر الغربى الحديث مادام هذا الشعر يدخل فى الاتجاه نفسه الذى سار فيه شعرنا القديم، لأنه يكتب ضمن تراث فكرى وفنى يستمد منه ذاته بوصفه شاعرا ويولد منه شعره الحديث. والشاعر الحقيقى الواعى والمثقف يستطيع بنفسه اكتشاف طبيعة علاقته بتراثه وتحديد موقعه ضمن ذلك التراث الحى المتواصل فى الإبداع الحديث. أما الناقد الأدبى فيضع الأسس العامة ويثبت المبادئ الفكرية، ويكشف عن الأعمال الأدبية المهمة والكبيرة ويعلل تميّزها، مستنتجا بذلك مبادئ نقدية تواكب الحركة الأدبية وتعززها بالنظرية وتدعمها بالفكر.

وحين ينظر الناقد فى التجربة الشعرية العربية الحديثة التى بدت تجريبية فى العقد الخامس من هذا القرن، يجد أنها نضجت عبر ذرى إبداعية جليلة على مدى ثلاثة عقود من الزمن وأثبتت نفسها وترسخت فى إطار التراث الشعرى العربى. وقد كان الأصيلون من رواد هذه الحركة مدركين موقعهم الحضارى ودورهم النهضوى، فكانوا واعين بعلاقتهم بالتراث، ولعل خليل حاوى بوعيه وثقافته وتجربته الشعرية المتميزة عبّر خير تعبير عن هذه المسألة بقوله:

«وحين أعيد النظر فى نهضة الشعر العربى الحديث التى أطلقناها نحن الرواد عبر الخمسينات، أرى أننا كنا نحاول واعين أن نحدث ثورة تجعل الشعر الحديث ينفصل عن التراث الشعرى العربى بقدر ما يتصل به. وكان كل منا يحاول الانطلاق مما يراه عناصر حية فى التراث. وأعتقد أن كل نهضة شعرية فى أمة تحمل تراثا شعريا عريقا متراكما لابد لها من العودة إلى الينابيع الأصيلة التى كانت مصدر كل نهضة فى الماضى، وهذه العودة تختلف عما يدعى بالسلفية الشعرية، ذلك أنها ليست عودة لإحياء الأنماط والنماذج التى استقرت فى قوالب جامدة، بل إلى الينابيع التى تفجرت منها روح حيوية تولد أنماطا ونماذج. لهذا كان فى شعرنا ما يشبه الاستلهام لروح الفطرة فى الشعر الجاهلى والثورة فى الشعر العباسى، التى انتهت

إلى غايتها من التطور فى نتاج المتنبى. ولا شك أنه يلمح فى الشعر الحديث غصة وثورة ونفار من واقع الحياة العربية الحاضرة، وهذه تكاد تكون شبيهة بما عاناه المتنبى الذى عاش فى عصر كانت فيه الحضارة العربية تشارف على الأفول، وكان المتنبى يحاول أن يبعثها من جديد، كما حاول الأصيلون من الشعراء المحدثين فى هذا العصر(٤٩).

فى هذا النص المهم يحيط حاوى بجانب كبير من خصائص الحركة الشعرية العربية الحديثة التى كان واحدا من أبرز روادها فى الشعر وفى النقد الأدبى. فهذه الحركة هى نهضة وثورة؛ نهضة لأنها انطلقت بعد قرون من الجمود انطفأت فيها جذوة الإبداع الشعرى، وثورة على الاتجاهات التى سبقتها مباشرة، ما حاكى منها الشعر العربى القديم دون أن يدرك الشاعر المحاكى موقعه فى العصر الحديث، وما نقل منها عن الشعر الغربى دون أن يعى الشاعر الناقل موقعه من تراثه. وفى كلتا الحالتين كان أولئك الشعراء غير مدركين البعد الحضارى للشعر وغير واعين بدوره الحقيقى. وكانت الثورة التى أحدثت نهضة هى تحقيق الحداثة من قلب التراث ومن أعماقه، وهى حداثة من يعى ذاته الحضارية ويعى غيره بوعيه بذاته. من هنا، كان على الشاعر العربى الحديث ـ الذى قد اختار لنفسه الثورة سبيلا وتحقيق النهضة غاية ـ أن يحدد طبيعة علاقته بالتراث فيكتشف العناصر الحية فيه التى يمكنه الارتباط بها والتأسيس عليها والانطلاق منها. وقد رأى حاوى مثلا، أن الفطرة والثورة هما خاصيتان من خصائص التراث الشعرى العربى يمكن أن يستلهمهما الشعر العربى الحديث، وهما من مبادئه.

ولعل من أهم ما يطرحه حاوى فى هذا النص هو المقارنة التى يعقدها بين واقع الحياة العربية الحاضرة والمرحلة الحضارية التى عاشها المتنبى والتى وصفها بالمشارفة على الأفول. ومنها يستنتج أن دور الشاعر الحديث هو تحقيق البعث الحضارى الذى رأى أن المتنبى رمى إليه. وقد كان حاوى أمينا فى تجربته الشعرية ونتاجه الشعرى لهذا الموقف. ولعل إحدى السمات الأساسية التى اتصف بها الشعر العربى الحديث هى إعادة ربط الفن الشعرى بالبناء الحضارى الذى ينبثق الشعر عنه ويكون صورة له. والشاعر الحديث الحقيقى من الشعراء العرب هو الشاعر الذى أدرك العلاقة الجدلية التى تربط بين الإنسان والحضارة من حيث إن الإنسان أبو الحضارة وابنها، وهو الفاعل فيها والمنفعل بها. كما وعى قضية التحديات التى تواجهها الحضارة العربية منذ أكثر من قرن، وعاناها معاناة يومية عميقة وحادة، وكان صاحب موقف راسخ وواضح من هذه المسألة(٥٠). وقد اكتسب الشعر العربى الحديث بالتزامه بالقضية الحضارية خاصية أساسية من خصائص الحداثة هى اللاشخصية فى الشعر. فلم يعد الشعر بوحا ذاتيا أو انعكاسا لهموم شخصية أو وصفا لمظاهر خارجية، واتجه إلى التعبير عن ضمير الأمة فى همومها الحضارية، فعاد إلى الأسطورة التراثية والحكاية الشعبية فحولها إلى رمز يصل الماضى بالحاضر ويختصر الزمن، فكانت العنقاء والسندباد والحلاج والخضر والحسين وغيرها رموزا أسطورية تراثية أعادت صياغة الماضى والحاضر معا. أما العودة إلى الأسطورة التراثية القائمة فى ضمير الإنسان العربى والحاضرة فى وعيه، فقد ساعدت الشاعر فى الإفادة من الدلالة الأسطورية، بالإشارة السريعة، دون اللجوء إلى السرد القصصى، فتحولت القصيدة الحديثة إلى مشاهد أبرزت الذرى الشعرية وألغت التقرير، فأسقط البعد الزمنى، وحققت القصيدة خاصيتها المكانية، فكانت مرتبطة بأبرز الخصائص الفنية للقصيدة العربية القديمة وهى الامتداد فى المكان. ولعل ما لاحظه حاوى من موقف الشاعر الحديث غير المنسجم مع الواقع، الذى ولد فى الشعر ما أسماه غصّة وثورة ونفارا ، هو الذى أدى به إلى رفض مظاهر ذلك الواقع وتخطيه بشكل فنى يلغى طبيعته، وهو موقف مشابه للموقف الذى اتخذه الشاعر العربى القديم من الوجود والطبيعة والواقع. فكان التعبير الشعرى فى تراثنا القديم وفى عصرنا الحديث انعكاسا للاتجاهات الحضارية والتوجهات الفكرية.

الهوامش

(١) Solomon Fishman,"Tradition", **Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics** (New Jersey, 1974),p. 859.

(٢) T.E. Hulme, "Romanticism and Classicism", **Criticism' The Foundation of Modern Literary Judgment** (New York, 1958), p. 257.

(٣) **Ibid.** p. 258.

(٤) **Ibid.** p. 264.

(٥) R. McHugh, "James Joyce", **Cassell's Encyclopedia of World Literature** (London, 1973), Vol. II,p. 761.

(٦) T.S. Eliot ed., **Literary Essays of Ezra Pound** (London, 1963), p. 4.

(٧) Joseph Frank, "Spatial form in Modern Literature" **Criticism**, p. 379.

(٨) Wihelm Worringer, **Abstraktion und Einfühlung (Abstraction and Empathy).**

(٩) Frank, p. 388.

(١٠) يطلق ڤورنجر مصطلح التقمص الوجدانى على المذهب الطبيعى فى الفن ويعنى «فناء شخصية المتأمل فى موضوع التأمل حتى يستوعبه استيعابا تاما. وقد استند الشعراء الرومانتيكيون فى إنجلترا إلى هذا المفهوم فى تفسيرهم لشعورهم القوى بما فى الطبيعة من جمال، وذلك خاصة فى حالة الشاعر وليام وردزورث».

Magdi Wahba, "Empathy", **A Dictionary of Literary Terms** (Beirut, 1974), p. 131. لذلك عدّ هيوم الرومنتيكية خير مثال على المذهب الطبيعى مع أن ما عناه ڤورنجر كان أوسع وأعمق من ذلك إلى حد كبير.

(١١) Frank, pp. 388-389.

(١٢) T.S. Eliot, **Selected prose** (London, 1965), pp. 22-23.

(١٣) **Ibid.**, p. 23.

(١٤) Northrop Frye, **Anatomy of Criticism** (Princeton, 1957). والكتاب يضم المادة التى قدمها فراى فى أربع محاضرات عامة فى جامعة برنستون الأمريكية فى آذار/ مارس ١٩٥٤. وكان قد بدأ فى وضع أسس مذهبه ما قبل عام ١٩٣٢ حين اكتمل جانب كبير منه خلال تدريسه طلاب السنة النهائية في برنستون، وقد نشر فراى الجزء الأكبر من مادة الكتاب فى المجلات الأدبية منذ عام ١٩٤٢ وحتى عام ١٩٥٥ **Anatomy**, pp. vii-viii.

(١٥) William Willeford, "Myth Criticism", **Ency. of poetry**, p. 957.

(١٦) انظر دراسة مفصلة حول هذا الموضوع فى كتاب لمؤلفة هذا البحث بعنوان **أسطورة الموت والانبعاث فى الشعر العربى الحديث** (بيروت، ١٩٧٨).

(١٧) Claude Lévi- Strauss, "the Structural Study of **Myth**" Myth; **A Symposium** (Indiana, 1965), pp. 83-84.

(١٨) Edmund Leachy ed., "Introduction", **The Structural Study of Myth and Totemism** (U.S.A. 1969), p. ix.

(١٩) **أسطورة الموت والانبعاث**، ص ٢٣.

(٢٠) Jonathan D. Culler, "Structuralism", **Ency. of Poetry**, P. 983.

(٢١) Johathan Culler, Structuralist Poetics, **Structuralism, Linguistics and the Study of Literature** (london,1977)p.122.

(٢٢) **Anatomy**,p.97.

(٢٣) الهلالان فى الأصل.

(٢٤) **Anatomy**, pp. 97-98.

(٢٥) أدونيس، **الثابت والمتحول، بحث فى الاتباع والإبداع عن العرب، ٣ صدمة الحداثة** (بيروت ١٩٧٨)، ص ٢٢٩ ـ ٢٣٠، والتأكيد فى النص الأصلى.

(٢٦) المصدر نفسه، ص ٢٠٥.

(٢٧) المصدر نفسه، ص ٢٥١.

(٢٨) نشر فى مجلة **الكرمل** (بيروت، صيف ١٩٨١)، العدد الثالث، ص ١٤٩ ـ ١٥٦.

(٢٩) نشر فى العدد نفسه من **الكرمل**، ص ١٤٩ ـ ١٥٦.

(٣٠) أشار أدونيس إلى هذا التفريق فى **صدمة الحداثة**، ص ١٤٩ ـ ١٥٠.

(٣١) أبو القاسم الشابى، **الخيال الشعرى عند العرب** (تونس، ١٩٧٥)، ص ١٠٣.

(٣٢) **صدمة الحداثة**، ص ١٣٣.

(٣٣) أكد فرانك فى بحثه أنه لا هو ولا ڤورنجر ينظران إلى هذه التقسيمات على أنها مطلقة إلا من الناحية النظرية. هذه الأساليب المختلفة هى بنى مثالية يقترب منها الفن فى العصور المختلفة بنسبة تزيد أو تنقص ويمكن أن توجد عناصر من كلا الاتجاهين فى كل العصور، والثقافات تبدع اتجاها أو آخر على أساس تغليب ذلك الاتجاه وليس على أساس النفى المطلق للآخر.

Frank, p. 390, footnote no. (5).

(٣٤) E. Kühnel "Arabesque", **Encyclopedia of Islam** (leiden. 1954),vol.I,p.558,col.2.

(٣٥) وقد طور ڤورنجر هذه النظرية واستند إليها فى نظريته Frank, p. 389، وربط بينها وبين الاتجاهات الحضارية.

(٣٦) E. Herzfeld, "Arabesque", **Encyclopedia of Islam** (Leiden. 1917), vol. I, p. 366, col. 2.

(٣٧) Ibid, p. 363, Col. 2 and p. 365, Col. 1.

(٣٨) .Ibid.,p .366.

(٣٩) Frank, p. 389.

(٤٠) Kühnel, p. 560, col.I.

(٤١) Idem.

(٤٢) بل إن ما يمكن إدراجه فى الأدب القصصى العربى لا يخضع للسرد القصصى. ولعل خير مثال لهذا هو الأسلوب الروائى **لألف ليلة وليلة** التى تتألف من مجموعة قصص يكاد لا يربط بعضها بالبعض الآخر سوى الإطار العام وهو قصة الملك شهريار وشهرزاد التى تحدثه بقصص مختلفة لليال ألف وواحدة.

(٤٣) راجع فى هذا الموضوع للمؤلفة دراسة بعنوان «حكايات حارتنا: مفهوم جديد للرواية»، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير** (بيروت، ١٩٧٩)، ٢٢٣ ـ ٢٤٧. ولعل هذا الأسلوب ليس ببعيد عن الاتجاهات الروائية

الحديثة فى الغرب التى سارت فى الاتجاه نفسه الذى سار فيه الشعر. ومن هنا اهتمام الغربيين اليوم **بألف ليلة وليلة**.

(٤٤) يلحظ أن هذا أيضا هو أسلوب التعبير الفنى فى القرآن، فكأن الكتاب بأسره مجموعة مشاهد خارج إطار الزمن، تبدو غير مترابطة، ولعل أفضل مثال هو سورة الكهف التى تجمع بين قصة موسى والخضر، وذى القرنين وفتية الكهف، فتتجاور هذه القصص وأحيانا تتداخل مختزلة الزمن والتاريخ سامية عليهما. راجع **أسطورة الموت والانبعاث**، ص ٥٢ ـ ٦٤.

(٤٥) الوحدة العضوية هو المبدأ النقدى الذى أطلقه الشاعر والناقد الإنجليزى الرومنتيكى صموئيل تايلور كولريدج، وقد أخذه عن الناقد والفيلسوف الألمانى جوهان جوتفريد هردر. وقد شاع استعماله فى النقد الغربى وفى نقدنا العربى الحديث حتى ظن أنه حكم مطلق على الشعر بأسره. وهو ليس سوى مبدأ نقدى رومنتيكى لا ينبغى تعميمه.

(٤٦) مرة أخرى أشير إلى أن هذا الحكم ليس على سبيل الإطلاق بل يمثل الصفة الغالبة، وهو ليس صحيحا بالقدر نفسه فى العصور المختلفة، ولعله يصح أكثر ما يصح على الشعر الجاهلى.

(٤٧) التقاليد الشعرية موجودة حتى فى أكثر الاتجاهات ذاتية. ولعل الرومنتيكية الغربية خير دليل على ذلك، ويصح وصف الطبيعة فى الشعر الإنجليزى مثالا. فكل حركة تخلق قاموسها الخاص وتقاليدها وإلا لما سميت حركة.

(٤٨) راجع هامش (٢٤) من هذا البحث.

(٤٩) محيى الدين صبحى، «مقابلة مع خليل حاوى»، مجلة **المعرفة** (دمشق، آذار ١٩٧٣)، العدد ١٣٣ ص ٩٧.

(٥٠) راجع للمؤلفة بحثا بعنوان «خليل حاوى يكتب ملحمة الإنسان والحضارة»، **أدبنا الحديث بين الرؤيا والتعبير**، ص ٩٧ ـ ١٧٢.



حلم عابر وجسد مقيم
قراءة فى نماذج
من شعر عبدالمنعم رمضان

شاكر عبدالحميد*

«وأخشى الشتاء لأنه فصل الراحة».

«رامبو»

تتضمن كل أشكال السلوك السوى وجود كائن بيولوجى ينشط فى موقع (مكان) معين يتسم بالمعقولية بالنسبة إلى هذا الكائن. ومجال الدراسة الذى يهتم بالسلوك فى علاقته بالمكان هو ما يسمى بالإيكولوجيا -Ecol ogy. فـ «الإيكولوجيا» مصطلح يشير إلى ذلك العلم الذى يدرس علاقات الكائنات الحية المختلفة من إنسان وحيوان ونبات ببيئاتها التى تحيا فيها، ويؤكد هذا العلم أنه ليست البيئة الطبيعية والاجتماعية فقط هى التى تؤثر على الإنسان، لكن الإنسان ذاته يؤثر على هذه البيئة أيضا تأثيرات كبيرة. وقد اهتم كيرت ليفين ـ عالم النفس الألمانى ـ فى نظريته المجالية حول السلوك الإنسانى بدراسة العوامل النفسية التى تؤثر على الفرد، ولذلك فقد استخدم مفهوم حيز الحياة Life Space كى يشير به إلى تلك الجوانب التى تمثل كل الاهتمامات والأشخاص والأهداف، والموضوعات، والرغبات، والميول السلوكية، وغيرها من الجوانب، وثيقة الصلة بالشخص، وهى جوانب تكون لها قوتها، واتجاهاتها، وحركاتها، داخل حيز حياة الشخص.

والحقيقة هى أن كلا منا يعيش الواقع من خلال جسده. هذا الجسد هو الذى يحيا، ويعيش،ويعمل، ويعلم، ويحب، ويكره، ويقوم بنشاطات الهضم، والتنفس، والحركة، والإبداع.

* ناقد، أستاذ بقسم علم النفس، آداب القاهرة.

رغم ذلك، فقد تم النظر إلى الجسد، فى ثقافات عدة، باعتباره مرتبطا بالقذارة، والشر فقط، بل باعتباره أيضا بلا فائدة: هو الجانب الفانى، فى مقابل الجانب الخالد الذى هو الروح. وقد تم ربط الجسد بالجانب الغريزى اللاعقلانى، ذلك الجانب الذى تحاول عمليات التربية والتعليم والتنشئة الاجتماعية أن تبعده عن مدارك الطفل والمراهق، وتجعل له صورة سلبية فى وعيه، ومداركه، ومن ثم فقد تم اعتبار التباعد عن هذه الصورة السلبية، وتجاوزها، إنجازا متفوقا لا يفوقه إنجاز.

الجسد فى الفلسفة

حاولت فلسفات ميتافيزيقية عدة الحط من شأن الجسد؛ فقديما كان يقول «أفلاطون» بأن الجسد قبر Soma Sema، ثم قال «ديكارت» بعد ذلك بثنائية العقل والجسد، وأدت هذه الفلسفات الميتافيزيقية إلى النظر إلى الجسد، كما قال وليم بوتيت، باعتباره :

«أداة تنتهك كل المعتقدات السابقة، ليست له لغته الشفاهية أو الكتابية الخاصة، فاللغة تنبع من نقيضه الذى هو العقل، ومن ثم فإن الجسد هو كيان بلا ثقافة خاصة، كما أنه بلا قواعد خاصة تنظم سلوكه ولذلك تم عزل الجسد عن وجوده الخاص فى العالم»[1].

فى مقابل تلك الفلسفات التى تصورت الإنسان على هيئة ثنائية: تتكون من العقل (أو الروح) والجسد، أكدت فلسفات حديثة - أبرزها فلسفة ميرلوبونتى - أن السلوك يمتد بجذوره فى بيولوجية الكائن، فالكائن العضوى، والسلوك، والأسلوب، تمتزج كلها فى شكل جديد من الدلالات. فالتناغم الحركى يزخر بالمعنى، والموقف ورد الفعل يرتبطان بعرى وثيقة؛ ومن خلال المشاركة فى بنية معينة، يتم من خلالها التعبير عن شكل النشاط المناسب للكائن الحى. وقد قال ميرلوبونتى فى كتابه فينومينولوجيا الإدراك):

«جسدنا ذاته له، بالفعل، شخصيته ووجوده الذى يتفاعل ويتداخل مع العالم بحيث تصبح بنية العالم معتمدة على بنية الجسد»[2].

يمثل الجسد فى رأى ميرلوبونتى القصدية الأولية لنا من حيث نحن ذوات؛ بحيث قد يكون من المناسب أن نشير إلى الوعى، - ليس من خلال تعبيرات عقلية مثل «أعتقد أن» - ولكن من خلال تعبيرات جسمية، كذلك أكد ميرلوبونتى أن :

«المكان الذى نقوم بالحركة والفعل والمحاكاة فيه ليس موجودا خارجنا، إنه ليس مكانا تمثيليا يعتمد على نشاط العقل بقدر ما هو مكان موجود داخل أبنيتنا الجسدية ذاتها»[3].

«فالإنسان إذن يدرك العالم بجسمه، وكذلك تتعرف البشرية، سواء فى طفولتها التاريخية أو فى طفولة الفرد الإنسانى، على الأشياء والظواهر بالحواس، فالحضارة والثقافة إنجازات الجسد واستمرار له»[4].

كذلك، فإن فيلسوفا مثل جبريل مارسيل رأى فى الإنسان ذاتا متجسدة، وأن الجسم عامل حاسم فى صميم الخبرة المباشرة، وهذا الوجود المتجسد الذى يسميه هوسرل وميرلوبونتى «الوجود فى العالم» هو مضمون فكرة الجسم، التى ترى الإنسان وجودا متفتحا للعالم - أو على العالم - والعلاقة بين الإنسان وجسده ليست علاقة حيازة أو امتلاك على نحو ما يمتلك الإنسان الأشياء والموضوعات الخارجية، إنما هى علاقة باطنية تقوم على «المشاركة، وتنطوى على سر يعطى للجسم معانى تجعله يقبل الخلود والحياة الأبدية»[5].

حاول نقاد وشعراء عرب كثيرون، خاصة فى العقود الثلاثة الأخيرة، أن يجدوا فى التصوف الوجه الشعرى الآخر المقابل لذلك الوجه الشعرى الخطابى الزاعق والمفتعل سطحى العاطفة، المدائحى، ممالئ السلطة ومكرس الظلم والتخلف.

يقول رمضان بسطويسى فى دراسته عن «أنطولوجيا الجسد والإبداع الثقافى فى شعر مطر»[6] فى محاولة منه لتبرير انسحاب المتصوفة بأجسادهم عن العالم :

«والمتصوف يشكل بجسده ثقافة مضادة وسط العالم الفكرى والاجتماعى والسياسى السائد

لكى يتفرد ويختلف، ويقدس جسده فلا يكون مستباحا للنزعة الاستهلاكية... وهذا التقديس للجسد، يجعل الحضور الأصلى والأصيل للجسد يتم بغياب الجسد عن الممارسة التى يفرضها المجتمع، فلا يصبح الجسد أداة للطموح والتسلط والسيطرة وإنما هو التخلق والولادة والقيامة»[٧].

ويقول أيضا:

«والمتصوف حين يجاهد لتحرير جسده من الخارج فإنه يجاهد لتحرير جسده أيضا من الانسحاب إلى داخل الذات، فيسعى إلى الحضرة الكلية، فيشهد جسده فى الجسد الكونى، ويقاوم انفصال الذات عن الجسد، فيجعل من جسده معبرا لمقاومة غواية النفس»[٨].

لنا رأى معارض لهذه الآراء السابقة، فالتصوف فى كثير من حالاته أدى إلى حل ثنائية الروح والجسد على حساب الجسد ولصالح الروح أو الذات، وبذلك فقد ساهم، على نحو واضح، فى عمليات الانسحاب من المشاركة الفعالة فى عمليات التمرد ومقاومة الظلم، كما أنه أدى إلى حل ثنائية الأنا والآخر لحساب الآخر، فقد قام التصوف فى حالات كثيرة بإخلاء الساحة للآخر كى يستبد ويعبث بأجساد الناس ويعتدى عليهم، وطالت عملياته العنيفة هذه المتصوفين أنفسهم (الحلاج والسهروردى مثلا). لم يحل التصوف ثنائية الروح والجسد بل زادها عمقا. وإذا كانت فلسفة أفلاطون، مثلا، بنظرتها إلى الجسد على أنه قبر، وإذا كانت فلسفات أخرى ـ ديكارت مثلا كما سبق أن ذكرنا ـ قد أكدت ثنائية الروح (أو العقل) والجسد بمزيد من النفى والنظرة السلبية للجسد؛ فإن التصوف ـ رغم غنى التجربة الصوفية ـ قد أدى إلى الاحتفاظ بالجسد مع النظر إليه نظرة سلبية، كما فعلت الفلسفات الميتافيزيقية، بل إلى نفى وجود الجسد ذاته لصالح كيانات ميتافيزيقية أيضا (الحضرة الكلية ـ الشهود .. إلخ). وبذلك « فإن الحضور الأصلى والأصيل للجسد» لا يمكن أن يتم «بغياب الجسد من (أو عن) الممارسة التى يفرضها المجتمع»[٩]. بل بحضور هذا الجسد فى هذه الممارسة، ومقاومته لها، ومحاولته تغييرها وتجاوزها إلى واقع جديد أكثر كرامة وحرية وإنسانية. وبذلك، فإن التصوف فى حالات كثيرة بنزعته الهروبية من المواجهة، وبإيغاله فى سبر أغوار الداخل والتغافل عن الخارج الواقعى أو التعبير عنه بطريقة رمزية موغلة فى التخفى قد قام تقريبا، ودون وعى فى حالات كثيرة، بالدور نفسه الذى قام به الوجه الخطابى المدائحى الممالئ للظلم من الشعر، أو الفكر العربى: الأول أسقط طاقاته الإبداعية على كيانات ميتافيزيقية مفارقة، والثانى أسقطها على كيانات اجتماعية قمعية ظالمة.

الجسد والتحليل النفسى

تحدث كثيرون من المهتمين بالسلوك الإنسانى، خاصة من وجهة نظر التحليل النفسى عن الجسد. ولعل أشهر الأمثلة هنا هو فرويد فى حديثه عن الكبت، وعقدة أوديب، والإبدال، والتعويض، والتسامى، وغير ذلك من المفاهيم التى تتناول حالات مختلفة من الطاقات الجسمية والنفسية. لكن المثال الأقرب إلى موضوع دراستنا هذه، الذى قد يكون مفيدا أكثر من غيره، هو المحلل النفسى الألمانى وليم رايش الذى كانت دراساته وابتكاراته ومعاركه كلها موجهة نحو تحرير الجسد، باعتبار أن هذا التحرير هو الخطوة الأولى نحو تحرير الإنسان بشكل عام، ولذلك نعرض هنا لبعض أفكاره، بقدر من الاختصار.

وليم رايش وعوائق نمو الجسد

نظر رايش إلى الجسد والعقل باعتبارهما وحدة واحدة، وقال بأن أهم ما يعوق حدوث هذا الاتحاد بينهما تلك المحاولات الدائمة التى يقوم بها المجتمع لإحداث الانفصال بينهما من خلال آلية التدريع Armouring (أو التقييد أو التخشيب أو الضبط أو القمع لتلك القوة الظاهرية التى تخفى وراءها ضعفا كبيرا) والتى هى العقبة الرئيسية أمام النمو. فالكائن المدرع هو كائن غير قادر على تحطيم درعه (سجنه وقيوده)، وهو أيضا كائن غير قادر على التعبير عن أحاسيسه وانفعالاته البيولوجية الأساسية. إنه يكون على ألفة بإحساس الدغدغة، لكنه لم يمر أبدا بخبرة اللذة الكلية.

إن الفـرد المدرَّع لا يسـتطيع أن يعـبـر عن بادرة أو «تنهيدة» من السرور (اللذة) أو حتى أن يحاكيها شعوريا. وعندما يحاول ذلك فإن النتيجة تكون جلبة أو قهقهة مكبوتة متأوهة مكظومة، أو حتى اندفاعا نحو التقيؤ، إنه يكون غير قادر على أن ينفس عن غضبه، أو أن يلوح بيده علامة على الغضب. لقد أكـد رايش أن عـملية التدريع قد نشأ عنها تقليدان عقليان، أى تراثان فكريان، يمثلان أساس الحضارة: الديانة السـحرية ، والعلم الآلى (الميكانيكى). فـالعلمـاء الميكانيكيون تكون تدريعاتهم كبيرة إلى درجة لا يكون لديهم عندها إحساس بعمليات حياتهم الحقيقية أو بالعمليات الخاصة بالطبيعة الداخلية. إن لديهم خوفا أساسيا من الانفعال العميق والحيوية والتلقائية. إنهم يميلون إلى تكوين تصور متصلب وجامد وميكانيكى حول الطبيعة، وهو تصور يتوجه أساسا نحو الموضوعات الخارجية ونحو العلوم الطبيعية. فالآلة ينبغى أن تكون كاملة ومن ثم ينبغى أن يكون تفكير العالم وسلوكاته كاملين . إن الاكتمال هو خاصية جوهرية مميزة للتفكير الآلى الميكانيكى. إنه لا يتحمل (أو يتقبل) أية أخطاء أو أية مظاهر لعدم اليقين، كـما أنه لا يتـحمل أية مواقف متغيرة أو غير متوقعة. لكن مثل هذا المبدأ عندما نطبقه على الطبيعة يؤدى بنا بالضرورة إلى الخلط والارتباك. فالطبيعة غير مكتملة، كما أنها لا تنشط بشكل ميكانيكى، بل بطريقة وظيفية. ووفقا لرايش أيضا، فإن السحرية الدينية لم تطور «تدريعاتها» بشكل كامل كما حدث بالنسبة إلى العلم الميكانيكى. إنها مازالت فى حالة صلة (علاقة ما) مع الطاقة الحـيـوية للطبـيـعـة. ومـازالت قـادرة على الوصـول إلى الاستبصارات العميقة بسبب اتصالها النسبى مع الطبيعة الداخلية للبـشـر... لكن رايش يعـتـقـد أيضـا أن هذه الاستبصارات العميقة قد تم تحريفها. فالديانات الزهدية التنسكية والمضادة للجنس، أدت بنا إلى أن نرفض طبيعتنا الجسمية الفيزيقية، وأن نفقد اتصالنا بأجسادنا. إنها تنكر مصدر قوة الحياة فى الجسد، وتقوم بالتركيز على الروح التى تتصل اتصالا واهنا فقط بالجسم. ففى عملية تمزيق وحدة مشاعر الجسد، من خلال القمع الجنسى، وفى ذلك التوق الدائم لإقامة علاقات رصينة بين الإنسان والعالم، يكمن جذر كل الديانات النافية للجنس.

الله هنا فكرة سحرية غامضة حول التناغم النباتى بين الذات والطبيعة. إن تدريعات الشخصية يمكن النظر إليها الآن على أنها متطابقة وظيفيا مع خفض النشاط العضلى بدرجة كبيرة، ويمثل التغلب (الجمود) الجسمى الجانب الأكثر جوهرية فى عـملية الكبت، وقـد ذكـر كل المرضى الذين عالجهم رايش أنهم ـ من خلال ممارسات وأوامر معينة (اكتم نفسك/ اجلس ساكنا/ التحكم فى الاندفاعات العضلية والحشوية) ـ تعلموا أن يقـمعوا اندفاعـاتهم ومشاعرهم الخاصة نحو الكراهية أو القلق أو الحب[10].

إن التـدريع يقـيـد تدفق الطاقة ويوقف التعـبيـر عن الانفعال، وما يبدأ بوصفه وسيلة دفاعية ضد القلق شديد الوطأة يصبح سياجا جسميا وانفعاليا حصينا.

من الممكن أن نخرج من المصيـدة على كل حال، فمن أجل تحطيم السجن ينبغى أن نعترف أولا بأننا نقبع فى سجن .والمصيدة هى البنية الانفعالية للإنسان، بنيته الشخصية الاجتماعية التى لابد أن يحاول الإنسان بالسبل كافة أن يقوم بتغييرها.

الجسد عند باختين

لا يمكننا أن نحصر فى هذا السياق كل ما كتب عن الجسد فى النقد الأدبى، كل ما نستطيع أن نشير إليه هنا كتابة واحدة أو نظرية واحدة هى نظرية باختين، وجدناها أكثر فائدة من غيرها فى دراستنا الحالية عن كتابة عبدالمنعم رمضان الشعرية، باعتبارها كتابة عن الجسد من الخارج (بوصفه أعضاء)، وكتابة عنه من الداخل (بوصفه أحاسيس ومشاعر)، وكتابة عنه من الداخل والخارج (أعضاء تمشى وتتحرك وتطمح وترنو وتحاول أن تتحقق)؛ هى كتابة عن الجسد بلغته، وبمفرداته، المحدودة، والمحددة، فى محاولة منها لفك إساره وتحرير أعضائه، كى يكتشف هذا الجسد ذاته ويحقق وجوده ومن ثم لم يتورع هذا الشاعر عن استخدام كل ما يعن له من مفردات بسيطة أو مركبة، مبتذلة أو معقولة، مريحة أو صادمة.

استخدمت نظرية باختين الثقافية التى طبقها فى دراسته عن رابليه وعالمه وبتركيزها على الجسم الإنسانى فى نشاطاته الاحتفالية، فى دراسات نقدية عدة (١١).

ميز باختين فى هذه النظرية بين ما سماه الواقعية الجروتسكية أو الواقعية الاحتفالية Grostesque Realism، وما سماه «القانون الكلاسيكى» The Classic Canon أو «القانون الجسمى الجديد» New Body Canon. والواقعية الجروتسكية تشتمل على القيام بالإقلال أو الحط من قدر الأشياء المبجلة بوصفها عملية أساسية فيها، كما أنها ترتبط بالجزء الأسفل من الجسم والنشاطات الخاصة به مثل: التغوط أو التبرز والتسافد (أو الجماع الجنسى) والحمل والولادة والأكل وتقطيع الأوصال.

الجسد الجروتسكى (الغرائبى الاحتفالى) هو جسد مفتوح وغير منته أو غير مكتمل، وكما قال باختين، فإن التركيز هنا يكون على أعضاء الجسم المفتوحة أمام العالم الخارجى، أى تلك الأعضاء التى يدخل العالم من خلالها إلى الجسم أو يخرج (أو ينبثق) من خلالها ـ هذا العالم ـ خارجا من الجسم (فى حالة الولادة مثلا) أو التى يذهب الجسم ذاته، عن طريقها، كى يقابل (أو يواجه) هذا العالم الخارجى.

هذا يعنى أن التأكيد هنا يكون على الفتحات أو الثقوب، أى على التحدبات وعلى التشعبات أو التفريعات المختلفة لهذا الجانب المفتوح مثل: الفم المفتوح ـ الأعضاء التناسلية، النهود (الصدر) القضيب، الأنف... إلخ.

فى مقابل الجسد الجروتسكى هذا، وضع باختين ما أسماه الجسد الكلاسيكى ـ وهو على نقيض الجسد الجروتسكى ـ يتسم بأنه ثابت غير متغير وأنه مغلق ومكتمل. إنه الجسد الذى تكون نتوءاته وانتفاخاته وتبرعماته وتهدلاته (عندما يتجاوز جسد ما حدوده الممكنة ويحل جسد آخر جديد مكانه) مستبعدة أو خفية، قليلة الحضور. وكل فتحات هذا الجسد تكون مغلقة. وأساس الصورة هنا هى تلك الكتلة المفردة المنعزلة شديدة المحدودية والصرامة وتلك الواجهة الكاذبة غير القابلة للاختراق، إنها بمثابة السطح الأكمد (غير الشفاف أو المعتم)، وهى فى ذلك تشبه تلك الفردية المغلقة التى لا تختلط أو تتمازج مع الأجساد الأخرى ومع العالم. وما يهتم به باختين هنا هو تلك الطاقة الحيوية المحركة التى توجد وراء الفكاهة الشعبية والاحتفالات الشعبية والنزعة الكارنفالية.

أثرت هذه الأفكار على الكثير من الدراسات النقدية الحديثة، من ذلك مثلا ما قام به بيتر ستاليبرات وألوف وايت فى مناقشاتهما للتمثيلات المبكرة أو الحديثة للأسواق والمحاكم وللمجون وللتأليف وللمدينة والاحتفالات. وقد اعتبر الجسد الكلاسيكى الواجهة، و الطليعة، التى أضفت المشروعية على الإيديولوجيا الخاصة بالثقافة الرسمية، كما تمثلت فى الفردية البرجوازية، وفى أشكال الخطاب المؤسساتية الخاصة بالفلسفة والسياسة. وقد أدت معالجات هذين الناقدين للطوبوغرافيا الجسمية Somatic To-pography لدى باختين إلى تضمين مجالات جديدة من البحث ، منها مثلا: لماذا كانت التماثيل الكلاسيكية صرحية وساكنة ومرفوعة إلى أعلى (موضوعة فى أماكن مرتفعة)؟.

لقد كانت التماثيل الكلاسيكية توضع على قاعدة تجعل هذا التمثال فى وضع مرتفع وثابت وصرحى. وقد كان ذلك الجسم الكلاسيكى يشير إلى تصور جسمى مختلف تماما عن الجسم الجروتسكى الاحتفالى الذى كان عادة جسما متعددا. نحن نحدق فى الصورة ونتعجب، نحن نقف بجوار التمثال (أو الصورة) كمشاهدين. هو نموذج متجمد لكنه أيضا عالمى أو مشترك ـ خاص بالزمن الملحمى أو التراجيدى ـ أما الجسد الجروتسكى، فقد تم الإلحاح عليه باعتباره متحركا، منقسما، متعدد الذوات، يضحك ويتفاعل ويحدث السرور ـ خلال عمليات التبادل ـ كما أنه ليس مغلقا ولا منفصلا أبدا عن سياقه الاجتماعى أو الذى يحاكيه الجسد، وهو ـ كما يقول بيرنت ـ يمكن أن يستخدم بوصفه مصطلحًا نقديًا. فالمكان أو الحيز الاجتماعى الذى يشغله الجسد، والآليات الرمزية التى يتحكم فيها، والتشكيل الرمزى له، وأشكال الخطاب التى يقوم بها، كلها أمور يمكن

تضمينها هنا. كذلك فإن الأبعاد الرمزية للجسد والأبعاد الفيزيقية له وأهميته من حيث هو مركز للصراع الاجتماعى والسياسى، كلها أمور مفيدة فى هذا السياق.

ولقد كان تنظيم إفراز السوائل الجسمية فى حضارات عدة ومازال، يعنى الوصول إلى درجة المواطنة والتهذيب والمدنية. كما أن هذا التنظيم يلقى الضوء أيضا على الفروق بين طبقة اجتماعية وأخرى ويكشف عن بعض التمايزات الاجتماعية. وكما قالت مارى دوجلاس، فإن بعض الفتحات الجسمية يبدو أنها تمثل أحيانا نقاطا للدخول أو الخروج من بعض الوحدات الاجتماعية، كما أن الاكتمال الجسمى قد يرمز إلى الاكتمال الكهنوتى (أو الثيوقراطى).

ترتبط - على نحو وثيق - صور المأدبة، أو الجلوس معا لتناول الطعام، كما يشير باختين، بالجسد الاحتفالى، الذى هو جسد يظهر فى أشهر تجلياته على أنه جسد يأكل ويشرب كما قال أرماندو فافازا. فأجساد بعض المرضى العقليين المشوهين لأنفسهم قد ينظر إليها على أنها خشبة مسرح تنعكس عليها الدراما الشخصية، وبنسب متفاوتة، كما تنعكس عليها أشكال علاجية مختلفة، وضغوط اجتماعية متباينة، وأساطير ثقافية متنوعة، خاصة تلك الأساطير ذات الطابع الدينى. والموضوعات الرئيسية فى هذه الأساطير هى المعاناة وتقطيع الأوصال والتضحية بالجسد، والانبعاث والميلاد ثم تأسيس أو إعادة تأسيس نظام جديد مزدهر وصحى يقوم على أساس المحبة والسلم. وقد فحص فافازا الندوب أو الجروح باعتبارها دلالة على الميلاد (اندمال الجروح) وعلى الحياة المستمرة وثبات العلاقات، وهى دلالة على الجرح وعلى الشفاء النفسى. إن حالات تشويه الذات المرضية تؤدى، فى النهاية، إلى خفض عوامل القلق والاكتئاب وتقليل التوترات التى يشعر بها الأفراد الذين يتهددهم الموت وعدم التنظيم والمرض، وعدم الراحة، إنه يمثل محاولة لاستعادة التوازن الشخصى لإيجاد مكان ثابت فى إطار مألوف.

الجسد قد يكون مجازا إيديولوجيا يمكن الفرد من التعبير أو النفى لعدد الممارسات السياسية والاقتصادية والاجتماعية التى يعيش فيها الجسد: إنه قد يرتبط بالضغوط وعوامل الضبط الاجتماعى، بالإحباطات والحرمانات الكثيرة التى يحياها المرء.

فى العصر الحديث لم يعد الجسد هو تلك الصورة المقدسة للكون المقدس الموحد غير القابل للانقسام. فالجسد المتحطم/ المفكك / المخترق/ المبذول والمستنزف (المجهد) يمكن قراءته باعتباره يخبرنا عن صور خاصة لوضع الإنسان وعدم أمنه، فى سياق اجتماعى وسياسى واقتصادى معين.

تجليات الجسد وحالاته فى شعر عبدالمنعم رمضان

يحضر الجسد فى قصائد هذا الشاعر بتجلياته وحالاته وانفعالاته وأعضائه وآلامه وأفراحه وتشوقاته وتدريعاته. الجسد حاضر دوما فى قصائد هذا الشاعر. كان حضوره عابرا أو مواربا أو من بعيد فى قصائده الأولى؛ حيث كان هناك تركيز على الأحلام وعلى الصراعات النفسية وعلى الشطحات الصوفية وشبه الصوفية فى ديوانه الأول (١٢). أما بعد ذلك، فقد حضر الجسد واحتل ساحة المشهد، لقد أصبح هو بؤرة الإبداع ومصدر الصراع، وأصبحت الحالات السابقة كلها تنويعات على ألحان معينة حزينة أحيانا، أو، توشك أن تكون فرحة أحيانا أخرى، يعزفها الجسد بكل أعضائه وبمجمل وجوده. الجسد لدى هذا الشاعر ليس مجرد جسده الخاص فقط، لكنه أيضا جسد المرأة، وجسد الوطن، وجسد المدينة، التى هى نموذج مصغر للوطن (قصيدة الإسكندرية مثلا)، هو جسد التاريخ وجسد الحلم وجسد الذاكرة، وقد يكون جسدا فى لوحة فنية أو لوحة فنية هى الجسد (قصائد ناريمان مثلا)، وقد يكون جسدا حقيقيا أو متخيلا، لكنه غالبا جسد مكبل واقع تحت ضغوط آلية التدريع التى تحدث عنها رايش. ويحاول الشاعر بإبداعه الخاص وبتأمله الخاص - فى حالات جسده وتجلياته - أن يطلق هذا الجسد من إسار قيوده ويجعله متحررا من كل «ميكانزمات» الكبت والقيود، صحيح أن ذلك يتم كثيرا على مستوى الحلم وكثيرا عند مستوى الذاكرة، وقليلا عند مستوى الواقع، لكن ما تحاول قصائد عبدالمنعم رمضان فى عمومها أن تقوله هو أنه دون تحرير هذا العالم الأصغر (الجسد) لن تكون هناك حرية فى العالم

الأكبر (الوطن). وحرية هذا الجسد ليست هى الحرية الجنسية، كما قد يعتقد أصحاب التدريعات العقلية المتسرعة والأقنعة الأخلاقية الزائفة، لكنها الحرية العامة، حرية الحركة والتعبير والاعتقاد والتحقق، حرية أن تكون طبيعيا وعلى الفطرة، حرية أن تحقق ذاتك بقدر ما تستطيع دون أن تضيع عمرك تحاول أن تكون مدرعا كى يرضى عنك الآخرون، أو أن تفك إسار تدريعاتك فيحاربك الآخرون ويضعونك فى خانة الخارجين المارقين الذين يجب نفيهم أو قتلهم.

فى قصائد هذا الشاعر تواجهنا حالات عدة للجسد، فهو يواجهنا وهو يحلم، ويواجهنا وهو يتذكر، ويواجهنا وهو يشاهد ويتأمل، ويواجهنا وهو يتواصل أو يحاول التواصل، ويواجهنا وهو متعب، ويواجهنا وهو محتشد بالطاقة، ويواجهنا وهو مستنفد الطاقة، وهكذا. هذه الحالات قد نجدها كلها فى قصيدة واحدة، وقد نجد بعضا منها فى بعض القصائد وبعضها الآخر فى قصائد أخرى، أى قد تكون هذه الحالات وغيرها من حالات الجسد حاضرة متكاملة متفاعلة فى قصيدة واحدة، وقد يكون بعضها هو الغالب على قصيدة معينة بينما تكون حالات الجسد الأخرى مستترة أو موجودة على نحو ضمنى مضمر كامن، فى هذه القصيدة نفسها.

علينا أن نلاحظ أن ما يركز عليه هذا الشاعر هو الجسد من حيث هو حياة وحركة، وليس الجسد من حيث هو موضوع صامت مصمت مغلق ميت؛ إنه يخشى موت الجسد العام وموت الجسد الخاص، ويعمل من أجل بعث الحركة فيهما، وعملية استكشاف الجسد عنده هى محاولة للبحث عن وسائل للنمو والتطور والمعرفة، وهنا لا يمكن فهم حركات الجسد ونشاطاته إلا فى علاقتها بما يحيط بها من بيئة اجتماعية ونفسية وثقافية؛ أى لا يمكن فهم دلالات حركة الجسد إلا من خلال ربطها بالمواقف التى يكون الجسد جزءا منها يؤثر فيها ويتأثر بها (وهذا ما نسميه بالفهم الإيكولوجى للسلوك).

تبدأ قصيدة «الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض»[13] بنزوع خاص نحو الانطواء والإيغال فى أعماق النفس:

«ماذا إذا منحت نفسى هدأة؟
ماذا إذا جلست فى ركن من الأركان، أنفخُ الدخان
من أنفى وأدهن الوقت بما يليق به
وأكترى نولا يصحُّ أن يصير غاية.
مـاذا إذا حلمت وحـدى، بالذى يكـونُ، هاربا، كخطوتين من آثار أقدام، وراءها مشت، محارةٌ تسكنُها الفوضى، وكلْبُ صيد، واستباحها الفراقُ، فاختفت، كأنها أسلحةُ الموتى، تضيءُ عندما يختلطُ الترابُ بالعناصر الأولى، ويستطيع الماء أن ينشع مثل الحزن، يغسلُ الحلمَ ويصطفيه، يشترى له فماً وإصبعين، يرسمان ساحة خالية من الأصوات.
ربما يصحُّ أن أكون حارسا لخطوتى، أنامُ فى تجويفها، أنا الصغير، والمحدَّبُ، المارقُ من أحشاء امرأة، تكاد لو تطفو على شفاهها هاويةٌ، ويختفى فىَّ قلبها صنبور ماء».

هنا محاولة انطوائية إبداعية، وليست محاولة انطوائية مرضية، محاولة من الشاعر لأن يستعيد ذاته، ويعود من الاهتمام بالقضايا الكبيرة إلى الاهتمام بالقضايا الصغيرة؛ من قضايا الكون والأحلام الكبرى، إلى قضايا الذات والأحلام الصغرى. الأحلام الكبرى بلا أحلام صغرى هى أضغاث أحلام وكوابيس ونهايات فاجعة، علينا أن نبدأ بأحلامنا الصغرى، ومنها نشكل أحلامنا الكبرى، العكس هو نوع من الهروب والتهويم والمفارقة للواقع وللذات ولقوانين الأشياء والحركة فى الطبيعة. «اعرف نفسك» قالها سقراط منذ آلاف السنين، ومضت هذه الآلاف من السنين ولم يعرف الإنسان نفسه لأنه انشغل بالقضايا الكبرى، وترك الانشغال بالقضايا التى اعتقد أنها صغرى، ومن ثم صاحبت الإنسان - خلال سعيه فوق الأرض، وخلال نجاحاته وإنجازاته الكبرى - الكآبة والاغتراب والدمار. «ماذا لو منحت نفسى هدأة» التساؤل مطروح هنا فى صيغته الإجمالية المفتوحة، بحيث يمكننا أن نستقبله على أنه تساؤل، أو على أنه تعجب، أو على أنه اندهاش، أو على أنه حالة من اليأس، والتعجب، والرغبة فى إنقاذ ما يمكن إنقاذه، من ذات ذابت فى أشياء عدة، ثم اكتشفت أن هذه الأشياء أدت بها إلى

اغترابها عن نفسها، وليس اكتشافها لها ومعرفتها بها. هنا تعود الذات أو تحاول أن تعود ـ أو تتساءل هل تستطيع أن تعود، أو تحلم بأن تعود ـ إلى عالمها الصغير، تهدئ من توتراتها وانشغالاتها وتجلس في ركن صغير تدخن، أو تعمل، أو تحلم، أو تقوم بما تحب أن تقوم به، مهما صغر شأنه في نظر الآخرين. روح الحالم تطمح هنا إلى الوصول إلى ذلك الوضع الانعزالي الذي تحدث عنه باشلار، والذي تتدفق فيه التأملات الشاردة: هنا يحلم الشاعر باللحظات الجميلة التي مرقت من بين أصابعه، بكل ما هو هارب وعابر وسريع الزوال، بخطوتين متبقيتين من آثار الأقدام، وبمحارة صغيرة تمشي توجد فيها الفوضى والأحلام والفراق، محارة توجد فيها الحياة والموت، الانفتاح والانغلاق، الخفاء والتجلي، محارة تجئ محملة بالحلم، بالحياة، والانفتاح، والحركة، والتحقق، وتختفي فتترك الموت، والانغلاق، والسكون، والضياع، والتشتت، محارة تشبه أسلحة الموتى تجمع جوهر الحياة كله بين جنباتها، حولها تتجمع عناصر الحياة الأولى: الماء والتراب والهواء والنار. فهي «تضيء عندما يختلط التراب بالعناصر الأولى» في إضاءتها نار لكنها نار سريعة الانطفاء والانقضاء، فالرياح العاتية على رمال البحر غالبا ما تقوم بإطفائها، هناك ماء «ينشع مثل الحزن» أو حزن ينشع مثل الماء، محارة تسكنها الفوضى، فيها النار التي تضئ والماء الذي يغسل الأحلام وينقيها ويصطفيها وفيها التراب الذي يختلط بالعناصر الأولى، وفيها أحلام صامتة تشترى عناصرها.

والأحلام هنا كائنات حية تريد أن تتكلم، وتمسك، وتلوح، وتشير بأصابعها، لكنها تعجز غالبا عن بلوغ مرادها، هي أحلام بكماء تتحرك في ساحة خالية من الأصوات. هذه الساحة الخالية من الأصوات تشكل مشهدا كابوسيا لحلم صامت مكبوت مكتوم عاجز مرعب، محارة ترتبط بالفوضى، والفراق والموت، وكلاب الصيد، وماء يرتبط بالحزن، والصمت والحلم، والكبت، وحلم يرتبط بالعجز، والرعب، والشلل، والموت. ماذا يستطيع الإنسان أن يفعل سوى أن يعود القهقرى، ينكص على عقبيه، إلى طفولته الأولى، يحلم بأن يصير طفلا، أو يحلم بالطفل الذي كان.

يحاول أن يعطي نفسه «هدأة» ويجلس وحده في ركن منزو بعيد يدخن، ويتأمل، ويفكر، ويحاول أن يخطو خطواته الأولى، يحاول أن يعرف ويفهم، يراقب حركاته وسكناته، ويحاول أن يكون حارسا راعيا لخطوته. هذا العالم الكبير المحتشد المكتظ يتحول إلى عالم صغير خاص، عالم من الأشياء الصغيرة، لكنها الخاصة جدا، والحميمة جدا، التي غفل عنها الإنسان إلى حد كبير جدا، عالم يهتم فيه الإنسان بآثار أقدامه، وخطواته، التي هي دلالات رمزية لحركته البسيطة المتواضعة في هذا العالم، وهي حركة ضرورية لقطع طرق العالم الكبيرة، تلك الطرق التي يحاول الناس كثيرا قطعها قفزا فيقعون في براثن الضياع، واليأس، وهروب الأحلام. يريد الشاعر أن يتحد بخطواته البسيطة البطيئة المتأنية، يراقب آثار أقدامه، ينام في تجاويف هذه الخطوات والآثار. إنه في تأملاته الشاردة لايرغب فقط في الانطواء ـ لا الانعزال ـ من الخارج إلى الداخل، لكنه يحاول أيضا تقليص أحلام هذا الداخل على هيئة خطوات صغيرة، وفي تكثيفه مشاعره وأفكاره وأحلامه يقوم الشاعر بتقليص ذاته أيضا؛ بحيث لاتمتد كثيرا خارج حدودها الصغرى؛ إنه يرى ذاته «صغيرا ومحدبا ومارقا من أحشاء امرأة». هل هو صغير لأنه يرى نفسه صغيرا فعلا؟ أم أنه صغير لأنه يريد أن يرى نفسه صغيرا؟ هل هو صغير لأنه ارتد إلى طفولته حيث كان صغيرا؟ أم أنه صغير لأنه يشعر بالتعب والإجهاد واستنزاف الطاقة إزاء عالم كبير لايكف عن الحركة والفوضى والمداهمة والإيهام بالاهتمام بالأشياء الكبيرة؟، ومن ثم كان عليه ،كي يخرج من حالته السلبية هذه أن يعود إلى ذاته، يهتم بأشيائه الصغيرة وبتفاصيل حياته اليومية. هذه وغيرها؛ كلها احتمالات قائمة وممكنة. هل هو محدب لأنه ينظر إلى أسفل ؟، إلى أعضائه وإلى آثار خطواته؟، أم أنه محدب لأنه انطوى على ذاته يتأملها ويستبطنها ؟ أم أنه محدب لأنه ارتد إلى تلك الفترة القديمة التي كان فيها طفلا صغيرا يحبو؟ أو قبل ذلك حين كان جنينا محدبا في بطن أمه التي مرق من أحشائها؟ هذه أيضا وغيرها احتمالات صحيحة، وقائمة، وممكنة، ولاتمنع بطبيعة الحال وجود احتمالات أخرى صحيحة، وقائمة ، وممكنة أيضا.

فى كثير من قصائد هذا الشاعر يحدث الانطواء من العالم الخارجى إلى العالم الداخلى، وداخل هذا العالم الداخلى تنشط الذاكرة فينبعث الماضى. وداخل هذا الماضى تبرز صورة امرأة قد تكون الأم، وقد تكون الحبيبة وقد تكون الأم الحبيبة أو الحبيبة الأم، فى ظلها يتفيأ الشاعر الحماية والسكينة. إنها تحيط به وتحنو عليه، تمنحه الهدوء والمتعة والأحلام، لكنه لاينسى أبدا فى تذكراته وأحلامه أنه ذات منقسمة بين عالمين، عالم مضى وعالم مقيم، عالم يتذكره وعالم يدركه، ويعيش معه، وينطوى بعيدا عنه، لكنه دوما يعود إليه، أو يحمله معه إلى داخل ذاته. ومن داخل هذه الذات المنشطرة دائما، يتشكل عالم من الأشياء المفتتة الصغيرة، عالم يحاول أن يدركه الشاعر ويتأمله ويستوعبه. وتتحول مكونات الذاكرة الكبيرة إلى عناصر صغيرة، والأحلام هنا ليست كالأحلام ؛ إنها شظايا من التأملات الشاردة الصغيرة التى توشك أو تحلم دوما بأن تكون، وهى تقترب ـ فى بعض حالاتها ـ إلى حد ما ـ من مشارف التحقق. ترتبط صورة المرأة/ الأم/ الحبيبة بالميلاد والحياة والمستقبل، لكنها ترتبط أيضا، فى الوقت نفسه، بالموت والماضى والاختفاء، ومن ثم تكثر مع صورة هذه المرأة صور الطفو والاختفاء، الميلاد والموت، الوقت الذى لم يكن مواتيا، والأرض والسماء.

«لم يكن لدى الوقتٌ ، كى أدلَّها الى السماء ، حينما نجلسُ مستورين فوق الارض ، لم تكن لدىَّ جراةُ الفم المزموم ، والذى ينزفُ منه الرَّبَّ ، والأزقةُ التى مَشى عليها النومُ ، ذات ظلمة فأفرغَ الحروفَ ، قبلما يتسخُ الفضاءُ ، أفرغَ النافذةَ الوحيدةَ المفتوحةَ الآن على البحر ، كأنها أصابعُ الشّحاذ».

المرأة / الأم/ الحبيبة هى أيضا كلحظات الحلم سريعة الانقضاء ورغم اختفائها من واقع الشاعر الحالى تظل حاضرة معه مهيمنة عليه، فى عالم يضج بالذكريات والأمنيات التى لم تتحقق والتى يستعيدها الشاعر مشحونة بالشجن ومسكونة بالحسرة «لم يكن لدى الوقت» «ولم تكن لدى جراة الفم المزموم»... مضت الأم إلى السماء، ولم يكن لدى الشاعر الوقت أو الجهد، أو الإمكان، كى يكون بجوارها، أو معها، كى يدلها أو يؤخر وصولها إلى هنا، جاء الموت ومعه النوم، والظلمة، والغياب، فجأة وحمل معه امرأة اتسمت بالقوة، والجرأة، وارتبطت بالحياة والحماية والماء، لكنها تركت معه قبل أن تمضى الحروف الكتابية التى يحاول أن يكتب الشاعر من خلالها كتابته الصغيرة فى فضاء ملئ بالوحل والاتساخ، تركت له أيضا نافذة وحيدة مفتوحة على البحر «كأنها أصابع الشحاذ». النافذة المفتوحة على البحر قد تكون هى نفسها الحروف التى يخاطب من خلالها الشاعر العالم، وهذا العالم بارد صامت منعزل لا يستجيب فى كثير من الحالات، ومن ثم تظل نافذة الشاعر الوحيدة التى يفتحها على العالم تشبه أصابع الشحاذ: فى أحيان قليلة تحظى هذه الأصابع باستجابة الآخرين وأحيانا كثيرة لا تحظى سوى بالتجاهل والبرود، ولا يجد الشاعر إزاء هذا التجاهل والبرود سوى أن يغلق نافذته الوحيدة أحيانا ليعود إلى ذاته يراقب الأشياء الصغيرة. النافذة التى هى رمز للانفتاح والانغلاق، للخارج والداخل، هى أداة الشاعر وآليته الخاصة فى هدم ذلك العالم الكبير وتحويله إلى أشياء صغيرة مفتتة، النافذة هنا ليست بالضرورة هى نافذة المنزل لكنها قد تكون نوافذ الشاعر الخاصة، عيونه وحواسه المفتوحة على العالم، التى يفتحها للخارج فيرى العالم المحيط به ويغلقها فى مواجهة هذا العالم، ويفتحها على عالمه الباطنى فيرى ذاته وذكرياته وأحلامه، وفيما بين هذا الخارج وهذا الداخل تكثر التساؤلات :

«ماذا إذا ادّعيتُ أن كل هذه الأشجار ، كانت بذرةً واحدةً وأن كل هذه النساء ، آهة واحدةً، وأن رحلتى من آخر البيت إلى الردهة ، كانت خطوةً واحدةً، وأن كل هذا العالم استوَىَ ، فى برهة ، لكى تضمَّه ساقان ، شفّتا ، والتقّتا ، تُخَبئان قبةً واحدةً ، وتعلنان أن صدأ الحرير ممكنٌ، وأن لحظةً واحدة هى التى تبقى ، لكى تؤمَّنا الطيور ، أو نؤمَّها ، و ربما معا نصطفُّ دونما شوق إلى منزلة .. ودون مهنة ، سوى أن نستريبَ فى أرواحنا ، نلفُّها بالعرقِ الرائقِ ، نستعجلها».

الفاعلية الشعرية الخاصة (وهو مصطلح أفضل فى رأيى من مصطلح «الآلية» الذى يفيد الميكانيكية والحتمية) التى يستخدمها الشاعر هنا هى فاعلية التقليص أو الاختزال، وهى فاعلية تركز على المفرد وليس على الجمع، على الوحدة لا على الكثرة، أو على الوحدة التى هى «الكثرة» فالأشجار كلها «بذرة واحدة»، والنساء كلهن «آهة واحدة» والحركات كلها داخل البيت «خطوة واحدة»، والعالم تاريخه كله هو «خطوة واحدة» ليس هناك عتب على الشاعر ولا إنكار لحقه فى أن «يدعى» أو يقول بذلك مادام قد حدد هدفه على أنه «البذرة» و «الآهة» و«الخطوة» و «اللحظة». ففى البذرة يكمن عالم الأشجار، وفى الآهة يكمن عالم النساء، والخطوة هى بذرة الحركة، والبرهة هى بذرة العالم الكبير للزمن. فالشاعر يحتفى بالصغير، و المحدود، والجزئى، والعابر، والعالم الحقيقى عنده يكون حاضراً فى لحظة يجد فيها الإنسان ذاته ويحقق وجوده، وقد تكون هذه اللحظة هى لحظة الاتحاد الجنسى بين رجل وامرأة، لحظة تجمع بين التوهج والخمود، بين اللمعان والانطفاء، بين الوجود الأرضى، والوجود السماوى، لحظة يتحد فيها الناس مع الطيور، أى مع رموز التجلى، والحرية، والحركة، والخيال، والقدرة على التواصل المنطلق المتحرر من كل آليات الكبت والتدريع. والطيور التى يطمح الشاعر هنا أن تقوده، أو يقودها، ترتبط بالحالات شديدة العمق والتوهج من الوعى، والتفكير، والتوحد، والخيال، والتحقق؛ إنها طيور تحضر وتختفى، كالأحلام، ومن ثم فهى ترتبط بكل ما هو عابر غير مقيم، طيار غير مستقر؛ إنها فى حالتها هذه تشبه بذور الأشجار والآهات الصادقة للنساء التى لا توجد إلا فى لحظات المتعة الفائقة، سريعة وعابرة، لكنها صادقة وعميقة، والخطوة تشبه نهر هيرقليطس الذى لا يستطيع الإنسان أن ينزله مرتين، لأن مياها جديدة تأتى إليه فى كل لحظة، والبرهة العابرة سريعة الانقضاء قد يدرك الإنسان فيها دون سواها ذاته سر وجوده فيتحرر من كل طموحاته الأرضية فى المنزلة والمكانة والمهنة، ويسترىب فى كل معنى وجوده ويعود إلى أشيائه الصغيرة يستنطقها ويندمج معها :

«هكذا نصعد فى الظلمة ، مخفورين ، بالّذى نخافه ، وبينما تفتّشُ الرّيحُ حقائب اللّيل ، وتضع الحمَّى على الأرفف ، و«الفازلين» ، والحلوى ، وماء الوردِ ، فى تويجاتٍ، ترفُّ مثلما ترفرفُ النّهودُ».

يعود الشاعر من الخارج إلى الداخل، من عالم ذى ضوء صناعى إلى عالم ذى نور حقيقى. وفيما بينهما يصعد وحبيبته مرورا بالظلمة، أو يصعدان فى الظلمة تحيط بهما وتتعقبهما مخاوف كثيرة؛ فى الظلمة تكمن كائنات، وذكريات وأحاسيس وأفكار غامضة ومخيفة، هناك ريح «تفتش حقائب الليل» و«تحرر سلالها من الهواء» و«تضع الحمى على الأرفف» و«الفازلين، والحلوى، وماء الورد، فى تويجات ترفرف مثلما ترفرف النهود» ؛ عالم يضج بالحركة والخوف والترقب والتحذير فى الخارج، وعالم ممتلئ بأشياء مماثلة فى الداخل، لكن عالم الداخل عالم خاص حميم، فرغم ما فيه من حركة وخوف وترقب فهو، وحده، ينعم بالحنين :

«بينما تحرِّرُ الرّيحُ سلالها من الهواء ، لا تكون نطفةٌ تكوّنت ، ولا يكون ظلٌّ الكائنات ساخناً، يكون وحده الحنينُ، نائماً ، على سريرنا.

ترتبط الريح بالروح بالنفس الحيوى فى الإنسان وفى الكون، بقوة البقاء والاستمرار فى الحياة، وهى ترتبط رمزيا بالحبال والخيوط التى تربط الإنسان بالآخر أو بالكون، وترتبط أيضا بالخفى، بالضمنى، بغير الملموس (الحنين) بالعابر، المراوغ، غير المقيم. وبينما تنطلق الرياح من إسارها وينطلق الهواء من سلاله التى كانت تحتويه، يكون عالم الشاعر فى بدايته، ولا توجد على سريره حركة، ولا ظلال، ولا ملامس باردة، أو ساخنة، يكون هناك فقط الحنين يدعوه ويناديه، ويكون هناك الخوف من الليل، ومن النوم ومن كائنات الليل والنوم السوداء الكابوسية التى تقضى على النوم وتبدد الحنين :

ماذا إذا استطاع النّومُ أنْ يدسَّ فيه ، كائناته السوداء هل أفرّ خلفه كأنّنى الغبارُ ، أترك الوقت على ردفين عاريين أم أخاف رقّة «التانجو» ،

فانطوى بما ملكته من لُعَب ، أكفُّ عن محاولات السّعى، أكتفى بأن تكون غابة الأيّام فى اكتهالها، وأن يكون ورقُ اللّيل على نصوعه ، ممتلئاً «ببورتريهات» ، وكسر من الغيوم ، فى حديقة الأجنّة التى أسوارها تهدّمت.

فلم تعد سيّدة تبكى

ولم يعد للشاعر الخليق باصطياد نفسه ، أنْ يَرِثَ الحزن ، وأنْ يبيت فى الحانات ، يسكبُ العالم من كوب إلى فراغه الموحش».

حالة الشاعر هنا مزيج من الحيرة والخوف، هنا عالم ليلى غامض، والليل فى قصائد هذا الشاعر ليس حاضراً فى الظلمة فقط، بل حاضر حتى أثناء النهار وفى ساحة شمس الكون الساطعة، إنه الليل الرمزى الذى يشير إلى غياب القيم وانقلاب المعايير وضياع الأحلام، الليل هنا قد يرمز أيضا إلى تلك الحالة البدائية التى يطمح الشاعر فى أن يصل إليها، حالة النكوص إلى الاتحاد مع رمز الأم العظيمة/ الأم الحبيبة/ أو الحبيبة الأم التى يطمح إليها ويحلم بها بكل ما قد يشتمل عليه هذا الرمز من ميلاد وحب وموت وتدمير. الظلمة حالة تسبق الميلاد والنور والبداية والابتداء والاستهلال والتنوير، لكنها أيضا حالة ترتبط بالفوضى، والعماء، وسديم الموت، والجنون، والتفكك، والتحلل. والظلمة حالة تنمو وتتطور وهى ترتبط بجانب الأمومة فى القوة الأنثوية (الحنان والحنين لهما روابط مشتركة خفية) ويرتبط الجانب الأسود من الليل بالموت، كما يرتبط بظلمة الرحم التى خرجنا منها إلى ظلمة القبر، مارين خلال ذلك بظلمة الحياة، كما كان صمويل بكيت يقول: بينما يرتبط الجانب الأبيض المضئ منه بالنوم والأحلام والقمر، أما الرحيل أثناء الليل فيرمز إلى محاولة الوصول إلى تلك الأسرار الخاصة بفئة معينة مصطفاة من البشر دون غيرها (قد يكون من بينهم الشعراء الصادقون والمبدعون الصادقون الحقيقيون بشكل عام مثلا).

ماذا إذا دس الليل كائناته السوداء فى حنين الشاعر؟، ماذا إذا دس الليل كوابيسه فى هدأة الشاعر الليلية؟ ماذا إذا حاول إخافته أو غوايته أو استدراجه؟ هل يجرى خلفه كأنه الغبار؟ هل يتبدد خلف غواياته أم يتراجع مقيداً أيضا أمام تهديداته؟ هل يترك ما بين يديه: يترك وقته المحدد الخاص الحميم «على ردفين عاريين»؟ هل يخاف من «رقة التانجو»؟ أم يختار تلك الحركة الوئيدة الرائعة، لكن المليئة بالذكريات، والحزن، والشجن، والرقة، والحنين، ويفرح بما ملكته يداه من أشياء صغيرة ويكف عن الحركة والسعى؟ تساؤلات وتساؤلات، والشاعر واقع بين براثنها المحيرة، رغم ما تشى به القصيدة من تمرد ورفض لكل ما هو ضد قناعات الشاعر وأحلامه الخاصة. ولذلك، فإن التساؤلات هنا ليست تساؤلات الحيرة، بقدر ما هى تساؤلات الاستنكار والتعجب والرفض. يرفض الشاعر أن يكون مع القطيع، وأن يضيع حياته سعيا وراء مكاسب قليلة وانتظارا لاكتهال الأيام ونهايتها، وبأن يكون هدف الحياة هو الموت كما كان فرويد يقول، فهدف الحياة ينبغى أن يكون هو الحياة، يرفض الليل وأحلامه أو أن تكون إمكانات التحقق فيه مكرسة من أجل صور شخصية باهتة، أو من أجل تسجيل ظلام الغيوم وبقايا السحب.

لذلك، فإن الإجابات عن التساؤلات المرتبطة بالأفعال: «هل أمر؟... أترك؟... أخاف؟... أنطوى؟... أكف؟... أكتفى؟» هى دائما بالنفى، رغم ما يكتنف المسافة بين التساؤل والإجابة من حيرة وقلق واستنكار ودهشة. يرفض الشاعر صورة حديقة الأطفال الأجنة الأحلام التى تهدمت أسوارها، فصارت مستباحة، ويرفض صورة المرأة/ الوطن التى فقدت مشاعرها وأصبحت مستباحة أيضا، فلم تعد تبكى لأى شئ يحدث لها، ويرفض صورة الشاعر الذى كف عن محاولاته لفهم ذاته، ودوره، وقدراته، وإمكاناته، وجلس يبيت فى الحانات يسكب العالم من كوب إلى فراغه الموحش، فأصبح عالمه يدور بين رحى الفراغ والوحشة :

«هل هو الوحيد مَنْ تخرّ روحه ، على سجّادة المنفى،
أم الوحيد مَنْ يرى فى ذكرياته أودية الله ،
فيسحبُ الوادى الّذى بقربه
يطويه
يسحبُ الّذى يليه
والّذى يليه
قبلما ينازعُ الشّاعرَ كائنٌ آخرُ».

تنفتح بوابات الذاكرة، يخرج الشاعر من الظلمة إلى النور، لكنه ضوء كالظلمة، وظلمة كالنور. فى انطوائه الخاص، وظلمته الخاصة، يرى الشاعر الأشياء واضحة، فى ضوء الظلام الخارجى تضيع الرؤية ويتبدد الإدراك، ومن ثم يقفل الشاعر عائدا إلى ذاته ووحدته التى هى قلعته ـ كما كان كيركجورد يقول ـ كى يرى الأشياء بعين اليقين. إنه ينقل الخارج إلى الداخل ويقوم باختزاله، من خلال تلخيصه على هيئة متغيرات، وقوانين خاصة، يلاحظ هيمنتها عليه. عندما خرج الشاعر من داخله إلى الخارج اضطرب وضاع، عندما عاد من الخارج إلى الداخل أدرك وفهم ووعى. ولكن هذا الإدراك والفهم والوعى لم يكن ممكنا دون ذلك الخروج، وهكذا فإن فاعلية الحركة هنا تتجه من الداخل إلى الخارج، ثم من الخارج إلى الداخل، ثم من الداخل إلى الخارج، وهكذا فى حركة إبداعية بندولية لا تكف عن الحركة والتأرجح والانتقال والالتقاط. يشعر الشاعر بأنه منفى فى بلده، غريب فى أرضه، غريب مثل غريب «أبى حيان التوحيدى» الذى هو ليس غريبا عن البلاد لكنه غريب عن العباد «من فى أهله غريب». يتساءل الشاعر عن هذا الفقر الضارب فى بلاد غنية، عن هذا الخضوع المسيطر فى كثرة يفترض أن تغلب الشجاعة، يتذكر، ويتذكر، وذكرياته ليست من الماضى البعيد، بل هى من الماضى القريب، والقريب جدا، ماض انطوى عنه لكنه حاضر فيه، لايدركه الآن فقط، بل يدركه ويتذكره ويعيش فيه، والفاعلية النفسية النشطة هنا هى الذاكرة القريبة التى تستوعب الأحداث التى نمر بها خلال أيامنا هذه؛ إنها تنقل لنا آثار الخبرات الحديثة التى نتفاعل معها ونعانيها ولانستطيع أن ننساها، تعاونها، فى ذلك، ذاكرة شخصية، وليست ذاكرة جماعية أو تراثية بعيدة تمتد بالإنسان إلى طفولته وذكرياته الأولى وغالبا ما تكون هناك المفارقة، أو التضاد بين مكونات ذاكرته البعيدة، ومكونات ذاكرته القريبة، الأولى زاخرة بالضوء، والثانية تغشاها الظلمة :

لا يدرى لماذا هذه الأودية الّتى تزدانُ تحت الشّمس، كيف يجرّ الجاموسُ والغزلانُ والماعزُ، إنْ تدوسَها، وكيف لا تكون ساقَ امرأة، إناءَ خمر، عندما نشاء أنْ تكون ساق امرأة، حَيّيّة، ورطْبةً، وفوق سطحها يرتعشُ الطالعُ».

الوديان الخصبة تحت الشمس التى هى رمز للخصوبة، والإثمار، والحرث والفلاحة، والعناية، والرعاية، والحياة، والحماية، والأمان، تحولت إلى ساحة من الفوضى، تجوس فيها وتدوسها كل الكائنات البرية والجبلية (الإنسانية خاصة) القريبة والبعيدة، والمرأة التى يفترض أن تكون مرتبطة بالحياة، والميلاد، والتجدد، والانتشاء، تحولت إلى امرأة عاقر مثلها فى ذلك مثل الوديان المجدبة التى تعمها الفوضى. وملامح البشر والأعضاء تكون إما خائنة أو مريرة، لاتبوح بالصدق ولاتحقق المراد منها:

«ربّما تخوننا الملامحُ الّتى تلبسها الأعضاء ، عندما نعرفها للمرّة الأولى، وربّما تصير مُرَّةً، إذا تأخرّت عن الرّحيل»

وهكذا، فإن الملامح المحببة المثيرة للاهتمام غالبا ماتكون ملامح خائنة، وتكون الملامح المألوفة المعروفة مريرة وباهتة، والشاعر واقع بين الخيانة والملل والرتابة، فالطريق الذى يعبره يتسم بالضبابية والمراوغة والخداع، والبرودة، والقتامة :

هذه هى القنطرة الّتى نعبرها ، أقدامنا تغوص فى أخشابها ، نعبرها ،
صوتٌ يشابه الأسفلت ، يستحمُ فى فضائها ، نعبرها ، وخلف كلّ خطوةٍ مدينة تهوى ، إلى حدود شيءٍ غامض.

الحركة الغالبة هنا العبور، محاولة عبور القنطرة التى توصل بين مكانين؛ إنها وسيلة للانتقال من حالة إلى أخرى، هذا العبور قد يكون مؤديا للوصول إلى هدف نسعى إليه، وقد يكون مؤديا إلى مزيد من التيه والضياع (مدينة تهوى). لم يكن إيقاع الحركة، هنا، التى عبر عنها الشاعر من خلال تكراره كلمة «نعبرها» إيقاعا هادئا أو مريحا؛ فأخشاب القنطرة، كالرمال المتحركة، تغوص فيها الأقدام، وفى كل خطوة من خطواتها يتردد صوت يشبه صوت المشى فوق الأسفلت فى الفضاء المحيط بالقنطرة، والشاعر هنا يستخدم الفاعلية المسماة تراسل الحواس أو التركيبية خاصة فى ربطه بين أكثر من حاسة، وفى نقله الوظائف الخاصة بحاسة معينة، إلى حاسة أخرى، ويظهر ذلك على نحو واضح فى قوله «صوت يشابه الأسفلت يستحم فى

فضائها». وما قام به الشاعر هنا هو أنه ربط بين الصوت الذى هو خاصية سمعية، والأسفلت الذى هو خاصية بصرية (من حيث لونه) وشمية (من حيث رائحته) ولمسية (من حيث صلابته)، ثم إنه أطلق هذا الصوت بخصائصه الحسية المتعددة فى فضاء القنطرة المحيط بالشاعر بينما يقوم بعبورها. القنطرة التى عبرها الشاعر قد تكون هى قنطرة حياته الخاصة أو العامة، وقد تكون هى معبّرة من عالم الخارج إلى عالم الداخل وبالعكس، من عالم اليقظة إلى عالم النوم وبالعكس، يقظة كأنها النوم، ونوم كأنه اليقظة، وفيما بينهما تهوى مدن ومدن إلى ما وراء حدود غامضة وبقاع بعيدة، حالة هى كالشلل أو هى شلل فعلى، تداخلت فيها حدود الأشياء وضاعت فيها ملامح وأعضاء :

«كأنما الأنسجة امّحتْ
ولم يعد بقدرة الأشياء أنْ تكون حرّةً
متى تـرفرفُ الأيدى ، على مـباهج الحـضرة ، أو
متى مباهجُ الحضرةِ تستكينُ تحت رعشة الأيدِى ،
فتعلو ، وتجمحا؟».

فى ظل هذا الشلل ، فى ظل هذا التداخل وعدم اليقين، فى ظل هذه الحالة من «البين بين»، لاتستطيع الأشياء فيها أن تكون حرة، ولاتستطيع الأشياء أن تكون ضائعة، لا تستطيع الأشياء والناس أن تكون غائبة، ولا تستطيع أن تكون حاضرة؛ حضورها غياب، وغيابها حضور، لقد فقدت الأشياء ـ والناس ـ أو الناس الأشياء ـ قدرتها على الحركة، والفعل، والتحديد والاختيار، وفى ظل هذا السديم العشوائى يتساءل الشاعر: متى ترفرف الأيدى على مباهج الحضرة، أو متى مباهج الحضرة تستكين تحت رعشة الأيدى، «فتعلو، وتجمحا؟» فى دعوة واضحة لحرية حركة الأيدى التى هى رمز لحرية حركة الإنسان، بشكل عام. الإنسان العبد غالبا هو إنسان مكبل اليدين، عندما ترفرف الأيدى أو حتى ترتعش فمعنى ذلك أنها حرة وأنها تحقق ذاتها، أو تحاول أن تصل إلى هذا التحقق، الحضرة هنا هى الوجود الحقيقى، الحضرة من الحضور. والحضور ضد الغياب، والحضور معناه الوجود الملموس المحسوس المؤثر والفعال.

اليد هى واحدة من أكثر أعضاء الجسم فى قدرتها الرمزية التعبيرية. وقد كان أرسطو يعتبرها «أداة كل الأدوات» واعتبرها بعض الفلاسفة تكاد تتكلم، مثلها فى ذلك مثل الفم، فنحن نستخدمها فى الطلب، والأمر والتعبير، والوعد، والوعيد، والسماح بالدخول، أو الانصراف، والتوسل، والإنكار، والتعجب، والموافقة، كما نستخدمها فى التعبير عن الفرح والأسف، والتردد، والاعتراف، والحجم، وغير ذلك من الأغراض. وترتبط الأيدى بالقوة والكرم (اليد العليا واليد السفلى) والعدالة والحماية وغير ذلك من الدلالات.

الأيدى هنا، بالنسبة إلى الشاعر وسيلة للاحتواء والإمساك بكل ما هو ملموس ومحدد ومحبب ويقينى، إنه يناديها ويتعجل حضورها الحر الطليق، ويعلن أن هذه الحركة الحرة للأيدى، التى هى فى الوقت نفسه حركة حرة للجسد كله، وسيلته الخاصة للكرامة، والاستقلال والبعد عن أن تكون يده مغلولة لأنها ليست حرة، أو لأن يصبح الآخرون هم الذين يتحكمون فيها ويحركونها وفق إرادتهم :

«هكذا يقتربُ الشّاعرُ من غريمه ، ويصبحُ «البارُ»
انحيازاً واضحاً لمن يودُّ أنْ يحارب الرّصيفَ
والغواةَ ، أنْ يمشى على شريانه المفتوق ، حيث لا
يحاول الصلصالُ أنْ يكون لغةً بريئةً ، وحيث
تقدر الأرضُ على إقفالِ فرْجها».

يضع الشاعر نفسه فى مواجهة غريمه الذى قد يكون شاعرا آخر، وقد يكون أى إنسان آخر يتبنى أفكاراً أو قيما ومعتقدات غير الأفكار والقيم والمعتقدات التى يتبناها الشاعر، والتى تنبنى على أساس الابتعاد عن كل ما هو مبتذل وشائع ومستهلك ومباح، ومقاومة كل محاولات الغواية والتدجين، وجعل الشعر (أو الصلصال مادة الخلق والإبداع) يتبنى قضايا الإنسان والوطن ـ دون لغة زاعقة أو نبرة حماسية مدببة عالية الرنين ،لكنها مجوفة المعنى وخالية من الصدق ـ «البار» قد يكون هو المكان الذى يلتقى فيه الشاعر بغرمائه وأصدقائه، يتمنى الشاعر أن يصبح كل من فيه معه ضد كل ما هو مستهلك ومبتذل، ومباع، ومتروك (الرصيف)، وضد كل ما يحاول أن يستهوى الإنسان ويغويه ويبعده عن قضايا حياته

الأساسية من أجل مكاسب صغيرة عابرة. يتمنى الشاعر من الآخر أن يكون معه فيقاومان معا الابتذال والغواية، حتى لو مشيا على شرايينهما المفتوحة، ويتمنى أن تغلق الأرض فتحاتها وتكف عن أن تكون مستباحة لمن يستطيع أن يدفع الثمن (هذه الأرض المفتوحة أمام الغرباء المغلقة أمام أصحابها). تتحول الأرض إلى ساحة للموتى يتجول فيها الغرباء بعرباتهم الملكية التى يقودها عسس «وجندرمة»، بينما الزهور التى تنبت وتورق فيها هى زهور بلاستيكية صناعية، وتحدث ثورة فى هذه الأرض الخراب، لكنها تفشل بعد ما كادت توشك على النجاح :

«كانت ثورة الموتى ، مهياة، ولكن اختلاط فحيحها، بسيولة الاحماض ، والغازات ، لم يدع الهواءَ الرخو ينزل من عباءته ، سوى صوت ، يشى بأواخر الكلمات.
فى أذنين
عالمتين
أن مفازة كبرى هى المعجم ، أن الله لا يسكن فى الظلمة، من ذا يستطيع إذن أن يقهر الموتى ، وأن يضع السلال على ظهورهم ، ويملأها بما ادخروه».

ثورة الموتى هذه قد تكون هى ثورة الجوعى المرتبطة بمظاهرات الجوع وطلب الخبز التى حدثت مرات عدة فى تاريخ هذه الأرض (آخرها يناير ١٩٧٧ م) التى يتحدث عنها الشاعر، ثورة الموتى المقهورين كادت أن تنجح، لكنها فشلت لأن وقودها أو قوتها المحركة كانت منبعثة من أعماق البطن وليس من أعماق العقل، من الشعور الفردى العابر وليس من الشعور الجماعى الواعى المقيم، من الجزر المنعزلة وليس من الكيانات المتكاتفة. ومع ذلك، فإن الثورة تترك وراءها دائما فكرة خالدة، هى أن الثورة ممكنة وأن القمع لا يمكن أن يدوم، وأن حدود الكلمات أكبر مما يقدم للناس، وأن الله موجود فى النور والحياة أكثر مما هو موجود فى الظلمة والموت :

«هل من شاهد
جسدى حدودى
لم يشأ أحدٌ من الأطفال
أن يتقبل الأرض الخراب
ولم تكد أغنية أخرى
تدار على «الجرامافون»
إلا واختفت شفة
وحلت غيرها شفتان
تفتران
عن وقت
هو الوقت الذى أبغيه».

يدرك الشاعر أن الأرض، كما قلنا، تعج بالموتى والضائعين، وتفتح بواباتها، وفتحاتها للغواة، والطامعين. يعود إلى ذاته، إلى جسده، إلى عالمه الصغير، يبتعد عن ذلك العالم الخراب الممتلئ بالعفن، المكتظ بالنتانة، والأحماض، والغازات، والفحيح، والزهور الصناعية؛ يستحضر عالم الأطفال الذى يرفض عالم الأرض الخراب، ينصت إلى عالم من الأغانى الخاصة سريعة الانقضاء، لكنها أغان تحيل إلى زمن يبتغيه الشاعر ويحلم به، وهو زمن غير هذا الذى يعيشه ونعيشه معه :

«من منا سيبتكر الطيور ، ويخلط الحنّاء ، بالأفلاك والنعناع ، هل ستقام تحت جفوننا نافورة للذكريات الغفل ، أم أن الغواة هم الذين هناك ، أرجلهم سيوف الله ، واستيقاظهم يبدو كما لو أنها سقطت طيور المن من أحلامهم ، وتآكلت فى الريح.
مازالت لدى الأشياء الأشياء ، آونة ، لتحيا مرة أخرى ، وتفرد ظلها للنور ، كى يمتص عنها الموت، يغسلها ، فقط فيما ينام الليل ، سوف تصالح الأشياء أنفسها ، وتستلقى على مهل ، ولكن ربما يحتاج هذا النور أن يقوى وأن يختاره الشاعر حتى تستدير الريح نحو الأرض أو تمضى.
وفى أطرافها كتب معلقة
وإزميل
لعلى ذات يوم أشترى الأحلام، أرصفها، وأبنى فوقها برجاً عليه خرائط الأجساد».

يحلم الشاعر بزمن آخر، وأغنيات أخرى، يحلم مع الأطفال، وللأطفال، بأرض عامرة ممتلئة خصبة، ممتلكة لذاتها

ولزادها، ويملكها أبناؤها؛ يحلم بالطيور، والحناء، بالأفلاك والنعناع، بالحركة الحرة الطليقة والروائح العطرة والأهداف البعيدة؛ يحلم بنافورة تحت عينيه، مع دورانها وحركة مياهها تنبعث الذكريات النقية غير الملوثة، يحلم، ويحلم، ويخاف من حلمه، وعلى حلمه، من الغواة الطغاة الذين يحطمون، بأرجلهم وبمنهم وبحركتهم وبنومهم وبيقظتهم، حركة أحلام الشاعر، وأحلام الأطفال الذين رفضوا قبول الأرض الخراب. ويستمر الشاعر فى الحلم؛ يحلم بالضوء، ويحلم بأن يمتص هذا الضوء ظل الموت من الأشياء، ويغسلها، ويبعث فيها الحياة؛ يحلم بانقضاء الليل/ الظلمة ومجىء الضوء / النهار/ الوجود/ الخضرة/ التحقق/ الحرية؛ يحلم بالنور، وبقوة هذا النور، وباختيار الشعراء لهذا النور؛ يحلم بالثقافة، والعمل، وبطاقة هائلة تدفع الوطن إلى الأمام فيتغير ويغير، يخلع عن نفسه أسمال الموتى ويرتدى ثوب الحياة النقى النظيف. ويظل الشاعر فى تساؤلاته وأحلامه، فالمتغيرات الأساسية لحالته الشعرية والحياتية مازالت قائمة، والعالم لديه عالم مختلط، متراكب متداخل، يفككه ويركبه، يعود إلى أصغر شئونه، ثم يرجع إلى أكبر همومه وانشغالاته، والقصيدة هنا لاتلتزم مايسمى فى التراث النقدى بالوحدة العضوية. فليست فيها بداية محددة ونهاية محددة، فوحدتها مضمرة وليست ظاهرة، الوحدة هنا هى وحدة التفتيت، والاختزال، والتأمل، والاختلاف واستبطان عالم الذات وعالم الواقع، وليست وحدة البناء أو التركيب الخارجى للقصيدة . يعالج الشاعر صورة معينة ثم يخرج منها إلى صورة أخرى أو أكثر من صورة، ثم يعود إلى صورته الأولى، كى يؤكدها، أو يضيف إليها، أو يبرزها بشكل جديد.

يتمنى الشاعر أن يقلب الأمور فتبنى الأحلام على أرض صلبة (خرائط الأجساد) وليس العكس. هنا ينتقل الشاعر من حالة التأملات الشاردة وأحلام اليقظة والتذكر، التى هى فى العادة حالات فردية تأملية ذاتية، إلى حالات حوارية يحاور فيها الشاعر شخصا آخر أو مجموعة من الأشخاص الآخرين:

«مازالت يدى تختز من عنقى، صــراخـا يشبه الماضى، ويشبه ذلك الوقت الذى أبغيه

هل حقا
تكون الأرض مزرعة لغير الأرض ـ قال الشيخ
أحذية ـ يقول سواه
صوت طفولة أخرى
ومن أقوالهم :
رمانةٌ، تفاحةٌ، بصلٌ وثوم
غرفةُ الديدان
إكليلُ الهلاك
صحيفةُ الموتَى
قرينٌ دائم للباه
إبريقٌ من الفخار
عشُ البلبل الخشبى».

مازال الشاعر يبحث، ويستطلع، ويتأمل، ويستكشف سر وجوده، وطبيعة حياته وواقعه، يشعر بالاختناق، يبحث عن صوته الخاص، ينادى ويصرخ، يبحث عن زمنه الخاص، المستقبلى، يسمع صراخا، يصدر منه صراخ تكرر كثيرا فى الماضى، ومازال يتكرر فى الحاضر، يقيم حوارية بينه وبين الأطفال والشيخ والآخرين، يقيم حوارية بين الأطفال (الشاعر/ الحلم/ المستقبل) والأطفال (الحلم / المستقبل / رفض الأرض الخراب/ البراءة / البعد عن التلوث) والشيخ (الماضى / الحكمة / الموت) والآخرين (الحاضر/ الغواية / الرصيف / الابتذال). والأرض (أو الوطن) كما يراها الشاعر هى كل ذلك، معا، الآن، لكنها لايمكن أن تكون كذلك بالنسبة إليه فى المستقبل، أو هكذا يحلم. يرى الشيخ الأرض أحذية، وعبودية، وقمعاً، واستغلالا، ويرى الشاعر أنها ينبغى أن تكون صوت طفولة أخرى، بينما يرى الآخرون أنها مكان للحصول على الطعام والشراب (رمانة / تفاحة ، بصل وثوم) أو أنها مجرد مجموعة آثار قديمة، أو أنها مكان دفن الموتى (أرض للقبور والهلاك)، أو أنها ترتبط فقط بالعرض والشرف الذى عادة مايفهم بمدلوله الجنسى فقط، أو أنها وسيلة للحصول على الطين، وبناء المنازل، وصنع أباريق الفخار، أو أنها موضع الأغانى الحماسية والعاطفية الكاذبة (أو الصادقة) التى يعيش فيها البلبل محبوسا أو طليقا. الأرض لدى الشاعر هى الأرض: وهى دوما مرتبطة بالحياة والإيجاب، والتفتح، والتحقق، والامتلاء بالطاقة، والإمكانات، والأحلام. الأرض

لدى الشاعر هى قصائده، فإذا كانت خرابا، كان الشعر خرابا أو معبرا عن هذا الخراب. والوطن، فيما يرى الشاعر، بالنسبة إلى البعض، هى كلمات وحوارات جدلية فقط!

من أقوالهم :

« علم «الديالكتيك»
جسم عائم فى الماء
مايبغضهُ اللهُ وما يعشقهُ الشيطان
مومسة
سريرُ الكون
إسفنجٌ
ترابٌ آكلٌ للروحِ
هل حقا

يكون الشعر مزرعة: يقول الشيخ
أحذية : يقول سواهُ

من أقوالهم: علم الديالكتيك».

الوطن، بالنسبة إلى البعض، كلمات يتم التشدق بها؛ فإثبات علاقات الإنسان بهذا الوطن يتم من خلال الكلام وليس من خلال الفعل، وهو بالنسبة إلى البعض الآخر جزيرة أو جسم عائم فى الماء، أو هو ما يرتبط بالجسد والخطيئة والحياة... إلخ.

والشعر، كذلك، يشبه الوطن، يمكن أن يكون حذاء فى قدم السلطة، أو الغواة، أو غيرهم، عندما ينبعث بعيدا عن الصدق فى اتجاه اصطياد المكاسب الصغيرة (أو الكبيرة)، وقد يكون وسيلة للعب بالكلمات والخدع، والحيل اللفظية، لكنه بالنسبة إلى الشاعر أرض ينبغى أن تزخر بالأغانى الجديدة، وبالزمن الجديد، وبالأطفال الصادقين، وبالأحلام الجديدة حتى لو كانت أحلاما صغيرة :

« لم يشأ أحد من الأطفال
أن يتقبل الأرض الخراب
ولم تكد أغنية أخرى تدار على «الجرامافون»
إلاّ واختفت شفةٌ
وحلّت غيرها شفتان تفترّان
عن وقت
هو الوقت الذى أبغيه».

وهكذا، فإن الشاعر الذى أراد أن ينطوى داخل ذاته، ويعطى نفسه «هدأة» ويجلس فى ركن من الأركان، يفكر فى أشيائه الصغيرة، قد حمل العالم معه، وتفجرت بداخله ذكريات، وأحلام، وتمردات، وإيديولوجيات. لقد وجد نفسه يعيش واقعه كله بماضيه وحاضره ومستقبله، لقد أراد أن يستوعب الواقع بداخله فوجد الواقع يستوعبه، أراد أن يحتوى الواقع، فوجد هذا الواقع يحتويه. صحيح أنه اهتم بالأشياء الصغيرة والعابرة فيه، أو أراد أن يستمر فى اهتمامه بها، لكنه أدرك فى الوقت نفسه أن هذه الأشياء الصغيرة والجزئية والعابرة، والذاتية، والداخلية، ليست منفصلة أبدا عن الأشياء والقضايا الكبيرة، والكلية، والمقيمة، والمتعلقة بالخارج وبالآخرين، لقد انفصل ليتصل، وانطوى لينبسط، ولم يكن انقباضه الداخلى العاكف على الذات إلا امتدادا وتعميقا وإحاطة بكل مايتعلق به، وبحياته، وبواقعه، وبحياة الآخرين بما يرتبط بها من تهديدات وكوارث وآمال.

جسد المدينة

يقول باشلار كلما ذهبنا نحو الماضى، كلما بدا الخليط السيكولوجى الذى يشتمل على الذاكرة والتخيل غير قابل للانحلال. وإذا أردنا المساهمة فى وجودية الشاعرى (الجمالى) يجب أن نعزز وحدة التخيل والذاكرة. لذلك يجب هنا التخلص من الذاكرة التاريخوية (التى تفرض خصائصها الفكرية على الأحداث)، إنها ليست ذاكرة حية تلك التى تسير على سلم التواريخ دون البقاء. مايكفى فى أمكنة الذكرى أن الذاكرة/ التخيل تجعلنا نعيش مواقف لاحدثية (غير مرتبطة بحدث بعينه) فى وجودية شاعرية لاتشوبها الحوادث. أننا نعيش هنا جوهرية شاعرية، ففى تأملاتنا التى تتخيل وهى تتذكر يسترد ماضينا شيئا شيئا من مادته... إن مايعيش فينا إذن ليس هو ذاكرة تاريخ وإنما هو ذاكرة كون[١٤].

قصيدة «الإسكندرية» لعبد المنعم رمضان[١٥] هى قصيدة ذلك الخليط السيكولوجى، ذاكرة / تخيل الذى أشار إليه باشلار. إنها قصيدة أقنعة أيضا، هى قصيدة حول الذاكرة والتخيل والوجدان والمكان.

«كان كفافى يعشق الإسكندريةَ
كان يرف فوقها كورقة
ويختفى فى رعشة الأزقة
وكان أن ناداه طائر البحر
جثا
واحترقت جبته
فمال نحو امرأة يعرفها
تقول: ما الذى أغواك يا كفافى
يقول: ساعدان أبيضان».

الإسكندرية هى أرض العشاق الهائمين، وهى مكان الهاربين من وطأة الذات، ومن عنت الآخرين، هى تاريخ يتشكل، وجغرافيا ممتدة فى الفضاء اللانهائى، حيث البحر والسماء والتاريخ، وحيث كفافى ولورنس داريل وكل من عشقوا أبدية بودلير، التى هى البحر مختلطا بالشمس. كان كفافى يعشق الإسكندرية ويعيش فيها كحلم عابر، وكصوفى عاشق محترق، الإسكندرية هى امرأة كفافى ذلك الذى كان بلا امرأة، لقد عشق المكان الذى خرب روحه، أتلفه العشق فهام على وجهه «يختفى فى رعشة الأزقة»، يصبح كفافى والإسكندرية عاشقين، رجلا وامرأة، عاشقاً ومعشوقة، وهاهما

«يغافلان البحرَ
يغويانه أن يحضن الصحراءَ
يبركان فوقه
يغتسلان فيه
يصبحان جرةً
وزنبقةً
وحين يكون الناسُ فى الحانةِ
هائمين
يُقال عنهما يمامتان
وحينما يتاءب الساقى
ويعلن انتهاءه
ولايريدُ الناسُ غير خيمة
وحارسين
يُقال عنهما : جروان عاشقانْ
الرجل الذى يدعونه كفافى
والمرأة التى يدعونها الإسكندريةْ».

الإسكندرية ليست مجرد مكان، بل هى مكان لجسد، هى مكان/ جسد، وهى جسد/ مكان، وهى كائن متحول، وجسد لايكف عن التكون والتشكل. تاريخها تاريخ جسد وتفاصيلها تفاصيل جسد، وجسدها جسد منتهك بالمحبين والغاصبين وبعوامل الهدم والبناء، بالموت والميلاد. وكفافى لايكف أبدا عن عشقها، وهى تسلم له نفسها لأنها أدركت أنه يحبها دون غرض، يتجول معها وفيها وبها، يغافلان البحر ويغتسلان فيه، ويواجهان الصحراء ويتجولان فى الشوارع، يتحدان، يصبح هو هى، وتصبح هى هو. ولأن كفافى كان شاعرا فقد عشقته الإسكندرية كما عشقها؛ إذ أدرك فيها أعظم ماتمتلكه من أسرار وخصوبة، أدرك فيها الحلم وأدرك فيها الخلود، أدرك فيها حلم الخلود وحلم التميز، أدرك فيها حلم الأبدية (البحر مختلطا بالشمس)، وأدرك فيها السر المراوغ للحظات الجميلة سريعة الانقضاء، مرّ على الإسكندرية الكثير من الغزاة الطامعين والغزاة الحالمين. لم يقدم لنا عبد المنعم رمضان «الإسكندرية من خلال المنظور التاريخى الكرونولوجى؛ بل قدمها لنا من خلال المنظور السيكولوجى حيث بدأ بالأحداث الأقرب إلى نفسه، وهى أحداث قريبة حتى من الناحية التاريخية، تاريخ إسكندرية كفافى، وقدمها على تاريخ إسكندرية الإسكندر أو قايتباى أو غيرهما.. بل إن الإسكندرية، هنا، هى مكان يتجاوز الأفراد والأحداث و الجزئيات، فكل هذه المكونات مجرد حبات رمل على شاطئها الرحيب، ومجرد قطرات ماء فى بحرها المخيف. ليست قصيدة الإسكندرية قصيدة غنائية حول شاعر يتحد بالمكان فيعطى لهذا المكان كل الخصائص الإيجابية السرمدية الأبدية، بل هى قصيدة درامية مملوءة بالذكريات، والتخيلات، والأحداث الكولاجية التاريخية، وبالحزن، والحسرة، والأسى، والأمل وكل هذه الأمنيات والمشاعر الإنسانية المتناقضة، والمختلطة، والمتميزة فى الوقت نفسه. تتحرك الإسكندرية بين شاعرين: شاعر من الماضى البعيد نسبيا هو كفافى وشاعر من الحاضر المعيش الآن هو عبد المنعم رمضان، ومن بين بعث الشاعر/ الحاضر لروح الشاعر / الماضى يتكشف لنا هذا المكان بكل خصوصياته وأحداثه وتواريخه، عوالم مختلفة من الذكرى والتخيل:

«حين اغتسلتُ فى مياهها
لم أذكر الإسكـنـدرَ
القوىَ مثلما تقولُ كتُب التاريخِ
والجميل مثلما تخمِّنُ النساءُ

....

لكننى حين اغتسلتُ فى مياهها
ذكرتُ أنها هى التى تخفَّفتْ
من ثوبها الرملى
أعطت جسمَها للبحرِ
صار رغوةً
تدفُ فوق أرجل الشطآن
تنتوى العكوفَ عندها
حتى إذا تهيّأت للنوم
كان هذا الرجلُ القوىُّ، مثلما تقولُ كتبُ التاريخ،
والجميلُ، مثلما تخمِّنُ النساءُ،
خائفًا
يحلم فى تطوافه بامرأة
تنيمه على الفراش
تأخذُه وديعةً».

تبدو صورة الإسكندرية هنا كما لو كانت هى التى أعطت الإسكندر خصوصيته، منحته أعظم ما فيه؛ إنسانيته، حزنه، وبقاءه، وحاجته إلى امرأة. صورة الإسكندر هنا تبدو مثل صورة إنكيدو المتوحش فى إسطورة جلجامش، هذا الذى هدأ وتحول إلى الشكل الإنسانى وبكى عندما أحب امرأة. إن الإسكندر هنا إنسان خائف ومنعزل، يبحث عن مكان للراحة والإقامة بعد طول السفر والترحال؛ يبحث عن امرأة يبكى بين يديها وينام فى هدوء كطفل عند قدميها. إن الإسكندرية هى التى منحته إنسانيته قبل أن يمنحها اسمه، الإسكندر هنا يبدو صورة أخرى من كفافى، ولكن كفافى كان شاعرا، وكان حالما، وكان منعزلا ومتوحدا، أيضا، ولذلك ألفته الإسكندرية واتحدت به واتحد بها، دون شروط كثيرة للتفاهم. ولم يكن الحال كذلك بالنسبة إلى الإسكندر. إن ما يجمع كفافى والإسكندر وعبدالمنعم رمضان هنا هو ما يسميه باشلار بالتأملات الشاردة، وهى ما نسميه أحيانا «بأحلام اليقظة» إنها مادة ليلية موجودة فى وضح النهار، وهى أيضا ظاهرة انعزال، أو ظاهرة تكشف عن الحاجة إلى العزلة حتى لو ظل الإنسان حاضرا بين الناس. إنها ظاهرة تجد جذورها فى روح الحالم، ليست بحاجة إلى صحراء كى تستقر وتنمو، تكفى ذريعة ـ وليس سببا ـ حتى نضع أنفسنا فى «وضع انعزالى».. فى وضع انعزال حالم. فى هذا الانعزال تستقر الذكريات نفسها فى لوحات وتسبق الديكورات المأساة. إن الذكريات التعيسة تنتزع على الأقل السلام من الكآبة (ص ١٤)، الإسكندرية هنا حلم، ومكان حلمى، أكثر منها مكانا حقيقيا متعينا.

يعطى الإسكندر للإسكندرية اسمها لكنها تظل تحتفظ برائحتها وبجسدها القديم الذى كان قبله، وهو ما تحاول الإسكندرية، كذلك، جاهدة، بعد ذلك، أن تفعله بعد أن خالط هذا الماء الكثير من آثار الغرباء، إنها تحاول جاهدة أن تظل حرة منطلقة محتفظة ببعض مائها القديم :

«كان ماءُ البحر صاحيًا
يختال فى أروقة الظلام
والإسكندر الأكبرُ لايكفُّ عن تحديقه
لكى يرى الإسكندريةْ
لو أنها لم تغتسلْ فى الليلْ
لكنها تخشى على مياه البحر أنْ تنامْ
تخشى عليه أنْ تسرقه
أحصنةُ الظلام
تخشى إذا ما كلمّ الصحراء
أن يُبَحَّ صوتُه
فيا جنودْ
ابنوا فنارةً لكى أرى فى كل وقت
قامةَ الإسكندرية

الماء جوهر الإسكندرية، الماء هنا يختلط بالظلام وبالصحراء، الإسكندرية تخشى على مائها/ روحها هجوم جيوش الصحراء. الماء هنا رمز الحياة، والتدفق، والاخضرار، والانبعاث. والإسكندر لايكف عن التحديق فى الإسكندرية، يريد أن يراها فى الليل كما يراها فى النهار، يريد أن يحيط به كما أحاطت به، يريد أن يمتلكها كما امتلكته، يريد أن يضعها بداخله مثلما هو يشعر بأنه حاضر بداخلها، استلبت قلبه، وروحه تغوص بين رمالها، وعقله ضاع فى بحرها،

الإسكندر يتأمل، الإسكندر خائف، الإسكندر يبكى، الإسكندر إنسان، الإسكندر يبدأ فى غزو ذاته، يريد أن يمتلك هذه الذات مثلما امتلك العالم، الإسكندر لم يمتلك شيئا لأنه لم يمتلك ذاته رغم كل ما امتلكه من بقاع العالم. الإسكندرية جعلته يبدأ فى الشعور بهذه الذات؛ إنه يريد أن يرى الإسكندرية فى كل وقت لأنه عندما يراها فإنه يرى ذاته، لقد اتحد بها ولم يعد يرى لوجوده معنى دونها.

لكن الإسكندر يرحل عن الإسكندرية لأنه حاول أن يمتلكها فامتلكته، ولم يكن الإسكندر معتادا على أن يُمتلك بل على أن يملك، رحل عنها وغاب فى رمال الصحراء. وجاء الرومان وحاولوا أن يشاغلوا المدينة الجميلة الفاتنة «بالكتب القديمة؛ والعلماء والحسابين والمنجمين» و«الخزف المصقول والتماثيل التى من البرونز والتى من الحجر»، حاولوا أن يشغلوها بالخف والجلباب، والجورب والسوتيان...إلخ، حاولوا أن يشغلوها بالمسرح الرومانى، قرب البحر، باللعب والتمثيل واللهو والتهريج، لكنها ورغم فرحها ونشوتها، بل وأثناء فرحتها ونشوتها، وخلال فرحتهم ونشوتهم، تحكى لهم عن قصص الظلم وعن شكاوى الفلاح الفصيح:

«لكنها انتشتْ
قبل نهاية الحفلِ
وباغتتهمو
وأنشدت مظلمة الفلاح
فادرك الرّومانُ أنها الجميلةُ التى
اكتفت بنفسها».

ثم تتوالى التواريخ والشخصيات على الإسكندرية، يجئ قايتباى، ويبنى قلعته، ويحاول أن يمتلك الإسكندرية، وأن ينظر إليها، فيجدها هى التى تنظر إليه؛ حاول أن يكشفها فوجدها هى التى تكشفه، حاول أن يحاصرها فحاصرته، حاول أن يسيطر عليها، وظن أنه قد سيطر عليها، فوجد أنها هى التى سيطرت عليه:

«فخاف قايتباى
أمَر الجنود أن يشيّدوا عمارة
تسمح للعاشق أن يرى
وللمعشوق أن يكونْ

لكنها الإسكندرية
بكت عليه حين مات».

يجئ بعد ذلك «البدو والفضوليون، والعسكر وسكان الولايات البعيدة، وسائر البشر»: يجئ الغزاة من الشرق، ومن الغرب، من الشمال، ومن الجنوب، من الداخل، ومن الخارج، من البحر، ومن الصحراء:

كانوا لدى الإسكندرية
يشاهدون رملها الناعم
حينما ترفعُ رجليها عن البحرِ
ويلمسون شعرها
إذا تنفّضتْ من البخار
يجلسونها على الأريكة
التى تشبّه خصرها
ويأكلون مثلها:
السردينَ والنارنجَ والأرزَ
وينعمون بالنبيذ مثلها
لكنه لايشبه البحر كثيرا
ويأخذونها إلى أرجوحة البوغازِ
يفتضّونها
لكنها تخجلُ
تسأل الغزاة :
هل مازالت الأفراسُ مثل النخلِ
ينظرون
صارت الأفراسُ مثل شجر الصفصاف».

يجئ الغزاة من كل صوب، والإسكندريون غائبون عن صورة الإسكندرية، لايشاركون فى تشكيل ملامح هذه الصورة، ولايضعون أى خط أو أى لون فى تفاصيلها، البحر يتحرك، والماء يتدفق، ويجئ الغزاة من كل حقبة، ومن كل صوب، يتفرجون على الإسكندرية، وينتهكونها، تلك التى تحولت إلى امرأة تتحرك بين الماء والرمل، يلمس الغرباء شعر الإسكندرية ويتفرجون على ساقيها، ويجلسونها قرب البحر ويفتضونها، يأخذون خيراتها ويرحلون أو يقيمون، والإسكندريون المصريون غائبون، ينعم الغرباء بخيرات بر الإسكندرية وبحرها؛ الإسكندرية هنا صورة مصغرة لمصر التى

تقيم بين البحر والصحراء، يجئ الغزاة وينعمون ويمرحون والمصريون غائبون، تتساءل الإسكندرية فى محنتها: هل مازالت الأفراس مثل النخيل؟ ويجئ الجواب بأن الأفراس لم تعد شاهقة كالنخيل، لم تعد رافعة القامة سامقة، مشرعة فى الفضاء، بل أصبحت متآكلة متهرئة متساقطة كأوراق الصفصاف فى الخريف، والسيوف أصبحت لينة صغيرة حزينة يملؤها الصدأ والحزن والملح والدموع؛ يجئ الغزاة من كل صوب ومن كل حقبة، يجيئون ويرحلون وتظل الإسكندرية خالدة، لكنها لاتظل أبدا صافية، رملها لم يعد كالرمل الأبيض الناعم القديم، وماؤها لم يعد هو ذلك الماء الصافى النقى الخير الباعث على الحلم والذكرى والخيال، ماؤها صار متعطنا آسنا راكدا، وحياتها صارت خربة وروحها صارت معتمة صدئة. هنا يبدأ الإسكندريون المصريون يدركون الإسكندرية للمرة الأولى، يبدأون فى الفهم والإدراك، يحاولون غسل أطراف الإسكندرية وتنظيف جسدها:

«وأدرك الإسكندرانيون
أنهم نجوا
فعانقوا الإسكندريةْ
حمّموها
غسلوا الأطراف والأرداف والحقوين
أعلنوا اشتهاءها
لأنها حين أتاها البدو طالبينها
توجعت
وأصبحت مدينة متسخةْ
ومنذ ذلك اليوم
إسكندريةٌ
تستحمُ».

هنا مايشبه التصور فى المقطع السابق أن البدو الذين جاءوا من الصحراء كانوا هم السبب فيما أصاب الإسكندرية من أوساخ وتهرؤات وقروح، لأنها فقدت وجهها اليونانى الرومانى القديم (لأنها تمثل «أيقونى»، مصغر لحضارة البحر المتوسط). وفى واقع الأمر، فإن هذا التصور ينبغى ألا نأخذه بحرفيته، فالبداوة هنا قد تعنى كل ماهو ضد الحضارة وضد المدنية، والبداوة هنا مصطلح قد ينطبق على كل ماهو ضد الحرية وضد التقدم وضد الشعر وضد الحلم وضد الوجدان وضد التحقق، البداوة هنا ليست بالضرورة مرتبطة بالبدو بالمعنى الحرفى للكلمة، وقد تعنى البداوة كل ماهو بدائى وكل ماهو همجى وبربرى ووحشى، سواء جاء من إحدى الصحراوات العربية أو من جبال الأناضول (الغزو العثمانى) أو من قلب باريس (الحملة الفرنسية) أو من على ضفاف التايمز (الاحتلال البريطانى)، أو من أى مكان آخر فى العالم حتى لو كان قدجاء من قلب مصر نفسها حين يحول أهلها البحر إلى مكان للصرف الصحى، والبر إلى وعاء كبير تلقى فيه القاذورات وتسود فيه المظالم والبيروقراطية والفساد والعنف غير المبرر. الإسكندرية كما يصورها الشاعر هنا جسد يشبه جسد المرأة: ذات أطراف وأرداف وحقوين، ورأس وشعر، وتغتسل وتخاف وتحب وتحلم، وهناك توق جارف فى القصيدة إلى أن تعود هذه المدينة / الوطن إلى صورتها النظيفة القوية / القديمة.

جسد اللوحة ولوحة الجسد:

مثلما كان الإسكندر يحاول أن يحيط بالإسكندرية فوجدها قد أحاطت به وأذابته فى عشقها، ومثلما حاول قايتباى أن يمتلكها فوجدها قد امتلكته، ومثلما حاول كفافيس أن يغيب عنها فوجد نفسه يكمن بداخلها ويحضر فيها؛ هكذا نجد عبد المنعم رمضان إزاء لوحات عدلى رزق الله: حاول الشاعر أن يحيط بلوحات الفنان فوجدها قد أحاطت به، حاول أن يمتلكها فوجدها قد امتلكته، حاول أن يحتويها فاحتوته، وهكذا فإن آلية الاحتواء والاحتواء المعاكس هى إحدى الفاعليات الأساسية فى تكوين العوالم الفنية لهذا الشاعر.

يخرج الشاعر من تدريعاته، يسقطها، يتحرك من انبهاره بالجسد ـ فى لوحة ـ إلى تفكيكه لوحة الجسد ثم تجميعه لمكوناتها فى إطار وجودى ومعرفى كلى.

كثيرا ماكان الجسد فى اللوحات الفنية أقرب إلى الجسد الكلاسيكى، أى الجسد كما تحدده قوانين السلطة.

أما فى لوحات عدلى رزق الله فالجسد مفكك ومبعثر ومنداح ونابض بالحياة والحيوية، منه تخرج الزهور والكائنات الحية والدلالات والقصائد؛ الجسد فى لوحات عدلى رزق الله حالة من البهجة والشجن، من الحلم واليأس، من التحقق والعجز، من العجز الرافض، والحرية المطلقة، جسد متقطع الأوصال تحيطه الأضواء والألوان والغموض الموحى، وثمة قرابة روحية بين لوحات عدلى رزق الله وقصائد عبد المنعم رمضان.

«هذا الجسدُ الغامضُ
حين تكلمه يتفتت
حين تمرّ عليه يمرّ عليك
وحين تحاصره بالنظريات الطبقيةِ
تلتف عليه الخوذ الخوصُ
وبعض الفلاحات المنكفئات لدى أقدام النهرِ
فيفتح باباً
صوب خيام البدو
يمسُّ النافذة الخلفيةَ
يبحث عن رائحة تجهش فوق ذراع الماضى
تحت الإبط
وتحت زهور العانة
ترسم فوق البر غزالاً برياً
في البحر غزالاً بحريا
وتكوّم فى الصحراء عواميد الأحزان»
(من قصيدة: عن ناريمان عدلى رزق الله)(١٦)

لاتفلح النظريات الفلسفية والسياسية فى الإمساك بجوهر العمل الفنى، إنها تطمح جاهدة أن تحوله إلى شئ قابل للتصنيف وإلى موضوع يخضع للقولبة، لكنه أبدا يروغ منها، فى جوهره حلم، وفى أعماقه ذاكرة، هو شئ يتجسد ولايتجسد، يرى ولايرى، طبقاته متعددة ودلالاته دائمة التفجر، والانبجاس، «حين تكلمه يتفتت.. وحين تمر عليه يمر عليك «عقل الشاعر المدرع بالنظريات الفلسفية والجمالية حين يواجه عملا فنيا إبداعيا متميزاً، ويحاول أن يضعه ضمن قوالبه الضمنية المسبقة، يجد أن هذا العمل يتفتت ويروغ من هذه النظريات والقوالب، وخلال تفتته يقوم بتفتيت تدريعات هذا العقل وفك قيوده، ثم إنه يقوم بفتح البوابات السحرية التى حاول هذا العقل بتدريعاته ذات الأصول الاجتماعية والتربوية المختلفة أن يخفى وراءها قدراته الذهنية والوجودية الحقيقية، قدرة الخيال التى تفتح بوابات الحرية وقدرة الحب التى تفتح بوابات التحقق.

وهكذا، فإننا نجد أن الشاعر / المشاهد الذى حاول أن يسيطر على لوحات الفنان وجدها تروغ من محاولاته وتسيطر هى عليه، لكنها سيطرة أخرى، مختلفة. السيطرة الأولى هى قيد، هى قولبة مغلقة جامدة نابعة من أفكار وتصورات مسبقة تكمن فى قاع الماضى، بينما السيطرة الثانية هى حرية مفتوحة منبثقة من إمكانات واحتمالات متعددة، ومن ثم فهى ليست سيطرة بقدر ماهى بداية أولى، وتفتح على عوالم جديدة كان العقل المدرع يمنع صاحبه فى الماضى من رؤيتها خوفا مما قد تمثله عمليات التعرض لهذه العوالم، والإيمان بها، من تهديد لاتزان صاحبه الوهمى الداخلى، وللعالم المتسلط المحيط به.

«هذا الجسد الغامض
. . . .
يمس النافذة الخلفية
يبحث عن رائحة تجهش فوق ذراع الماضى
تحت الإبط
وتحت زهور العانة».

«النافذة الخلفية» «وذراع الماضى» «والإبط» «وزهور العانة» وغيرها من الكلمات والصور تحيل كلها إلى الذاكرة وإلى الجانب السفلى من الجسد وإلى العالم المخبوء منه، إلى الغريزة التى ترتبط بالخيال، إلى عوالم من البر والبحر والصحراء، إلى غزلان مرسومة فى الذاكرة، ونساء يرسمهن الخيال، وإلى حركة دائبة تبعثها لوحات عدلى رزق الله فى خيال الشاعر وفى وجدانه، عوالم يختلط فيها الفرح بالأسى والتفاؤل بالشجن والذكريات بـ «عواميد الأحزان».

خلال كل ذلك، يظهر الجسد فى اللوحات ويختفى، يتحول ولا يثبت على حال، لأن قانونه الأزلى هو الحركة، هو الحرية، لا الثبات أو القيد أو السكوت، ومن حركته تتشكل حركة التاريخ: خلال العمل والكفاح، وخلال الفن

والإبداع، وخلال الصراع والحروب، أو خلال أوقات السلم والتقاط الأنفاس، خلال المتعة وخلال العذاب، خلال اليقظة، وخلال النوم أيضا:

«هذا الجسد الطافح بالأجساد المختفيةْ
«هذا الجسدُ الأميُّ المخطوف
يخالط فى الردهات
العرقَ
وخبر الرب ويخلط بين الكهف
ورائحة الحيطان».

(عن ناريمان عدلى رزق الله)

تختلط اللوحات الفنية فى الردهات أو قاعات العرض بأجساد مشاهديها، وتخرج روائح من أجساد اللوحات وتختلط بروائح خارجة من أجساد المشاهدين، تختلط الأجساد المشاهدة بالأجساد المشاهدة، الجسد فى اللوحة طافح وممتلىء بأجساد كثيرة مختفية خلفه وحوله وأمامه، وكذلك أجساد المشاهدين للوحات بعضها يظهر، وبعضها يحتفى خلف بعضه ومن هذا المهرجان الاحتفالى بالعمل الفنى لا نعرف من يحتفى بمن، هل يحتفى الناس بالفن أم يحتفى الفن بالناس، عرق يختلط بعرق ومسيطر يتحول إلى مسيطر عليه، أنفاس تختلط، وأفكار ورؤى جديدة تتوالد، ومثلما تنفتح تجاويف الجسد فى أعماق اللوحات تنفتح تجاويف كهوف الذاكرة والوعى فى أعماق المشاهدين، وقد كان منهم عبد المنعم رمضان: واحدا من هؤلاء الذين تلبستهم أعمال عدلى رزق الله وفتحت بداخلهم ينابيع جديدة للفن والإبداع:

« هذا الجسد الطافح بالأجساد المختفيةْ
ينسلُ إلى أوراقى
ويذكرُها بالينبوعْ
ويبل الجذع
يبل مساحة ما بين الكتفين
ويصبح حين يمس القلب
فراشًا
أبيض
ممتلئا
بالجوعْ».

«عن ناريمان عدلى رزق الله»

يتحرك الجسد من لوحات عدلى رزق الله، إلى قصائد عبد المنعم رمضان، يذكرها بالينبوع، بأصل الحياة، بالحب، بالامتزاج، بالجوع، بالآخر، ينسل الجسد إلى عالم الشاعر ويتسلل إلى أوراقه ويتخللها ويصل إلى أعماقها، ثم إنه يتحول بعد ذلك إلى شئ أثيرى يشف ويصفو، ويتحول إلى فراش أبيض جائع إلى الحب والمعرفة والعدالة. تتحول أوراق الشاعر وقصائده، وكذلك قلبه ومشاعره ووجوده، إلى حالة من الفهم الوجودى والمعرفى والإنسانى، فالرحم فى اللوحة وفى القصيدة/ اللوحة يصبح «كبيرا مثل الأرض» ويصبح «مساحة أغراب تتحاذى ويتحول إلى فراشة وإلى أيقونة تنتظر نشيدا أمميا »، وإلى غير ذلك من الصور الدالة والواردة فى هذه القصيدة.

تكثر فى هذه القصيدة أيضا الكلمات والصور الدالة على حالات الجسد وأوضاعه بطريقة تتفاعل فيها لوحة الجسد فى اللوحة مع جسد الحبيبة فى الذاكرة. وتكون القصيدة بوتقة لانصهار هذا الجسد المدرك (اللوحة) مع هذا الجسد المستدعى (الحبيبة)، مع جسد الأرض وكل الأجساد الأخرى والأغراب الذين يقفون بجوار بعضهم البعض فنكتشف قرابتهم وتنقشع دعاوى غربتهم (هل هذه هى صورة الأيقونة التى تنتظر نشيدا أمميا والتى سبق أن أشرنا إليها؟):

«جسدٌ
يدخل
فى
جسدٍ».

«يتوالد هذا الرحم الواضح مثل الأرض يصير مسافة أغراب أخرى تتحاذى». الصورة البصرية للمقطع الشعرى السابق توحى بأن عملية تداخل الأجساد ودخولها فى بعضها البعض هى عملية بطيئة، تأخذ وقتا حتى تحدث، فالصورة الرأسية:

جسدٌ
يدخل
فى
جسدٍ

أعطت انطباعا إدراكيا ومعرفيا مختلفا بالتأكيد عما لو قال الشاعر: «جسد يدخل فى جسد»، الصورة الرأسية توحى بالتمهل، والبطء وربما الاطمئنان واليقين والمتعة، أما الصورة الأفقية فتوحى بالسرعة والعجلة والخوف واللايقين الصورة الأولى توحى بدرجة ما من الوعى والقصدية، لكنه وعى يختلط بالحلم، وقصدية التهويم. وحين يتوالد الرحم ويتشكل من اختلاط كل هذه الأجساد يصبح مساحة واضحة مثل الأرض تضم كل الأغراب: تمزجهم وتوحد بينهم. وهو حلم أممى (رابع ربما) موغل فى المثالية، ومن ثم فإننا نجد هذا الشاعر بعد ذلك يعود إلى عالمه الصغير، عالم جسده الخاص وعالم جسد المرأة الخاص، يحاول أن يحيط بهما، شاعرا بيأس، من محاولة لإحاطة بذلك الجسد الكبير الأممى، وإن كنا نرى أن هذه الحركة الدائبة الدائمة من هذا العالم الكبير إلى هذا العالم الصغير، ومن هذا العالم الصغير إلى هذا العالم الكبير هى إحدى الفاعليات المهيمنة على عالم هذا الشاعر وعلى تصوراته، رغم ما قاله ذات مرة فى حوار له مع أحمد الشهاوى:

«فى شعرى، لا أحلم بأن أعثر على أشياء كثيرة ولا أظن أن الشاعر مطالب بأن يعثر على أشياء كثيرة، إنه يدور حول أشيائه، يجرب فى سبيلها أكثر من شكل، ليراها بأكثر من عين، ولتظل هذه الأشياء القليلة تشوقاته التى تساعده على بناء جدار يستند عليه عندما يتعب... فى شعرى تفاصيل يومية، حياة صغيرة، آلام صغيرة، رجال عابرون، نساء عابرات، ولغة يومية تبدو عابرة أيضا، فى شعرى سجود أمام العابر، وأنا أرى نفسى عابرا، الموت يجبرنى على رؤية نفسى عابرا»[١٧].

وحين يسأله أحمد الشهاوى: «إذن.. ماذا تريد أن تكتب؟» يقول عبد المنعم رمضان:

«أريد أن أكتب جسدى. أن تكون له الصدارة، أن تمر كل الأشياء الأخرى عبره، جسدى هو كل ما أظن أننى أملكه، ما أظن أنه رحلة تعرفى الدائمة، ما أظن أنه يجعلنى فردا، رأسى تجعلنى ضمن جماعة، مهما حاولت سأجد من يشترك معى فى ملكية بعض أفكارى».

ويقول أيضا:

«فى شعرى خوف من تآكل الأعضاء، خوف من تسوسها، ولذلك تجدنى أحتفل بتعميد الأعضاء، لأن تآكلها هو الموت»[١٨].

صحيح أن الكثير من قصائد هذا الشاعر (كقصيدتى «فناء ما، حنين ماء» و«الغبار» على سبيل المثال لا الحصر)، قد صدر عن هذه الحالة الخاصة: الاهتمام بالتفاصيل اليومية، والحياة الصغيرة والآلام الصغيرة والرجال العابرين والنساء العابرات والمشاعر والأحلام العابرة. لكنه فى هاتين القصيدتين نفسيهما وفى قصائد أخرى (كالفتوحات والإسكندرية، وناريمان مثلا) قد عبر عن اهتمامه بالحياة الكبيرة والآلام الكبيرة، والأحلام الكبيرة والأفكار الكبيرة والسرمدية: أفكار العدل والحرية والكرامة والتحقق لكل البشر، بل إن تعبير الشاعر عن اهتمامه الآنى بجسده قد يكون مجرد تعبير عن استراحة المحارب الذى شعر بالإجهاد من طاقته المستنزفة وراء الأفكار والأحلام الكبيرة، تلك التى لحقتها الكثير من النكسات والهزائم فى السنوات الأخيرة، هى نوع من رد الفعل الحمائى يقوم به الشاعر لحماية ذاته والمحاولة فهم ما يحدث وما يكون، وفى قلب تعبيرها المتكرر بكلمة «ما أظن» عن جسده: «جسدى هو كل ما أظن أننى أمتلكه، ما أظن أنه رحلة تعرفى الدائمة، ما أظن أنه يجعلنى فردا»، يكمن وعى الشاعر الملتبس بأن «ما يظن» أنه «يمتلكه» وأنه «رحلة تعرفه الدائمة» وأنه «ما يجعله فردا» ليس هو أيضا إلا حالة من حالات اللايقين والتعبير التى أصبحت تسيطر على عالم الشعر، حالة من فقدان الثقة فيما

هو خارج هذا الجسد من أحلام متهاوية، ومن ثم محاولة للوصول إلى نوع ما من أنواع التوازن من خلال هذا الجسد فما يوجد خارج الجسد؛ يتسم بالتآكل السريع والتسوس المتلاحق. إن تلك الهشاشة والضعف والمرض والتهاوى التى أصبح عليها جسد/ الخارج هى ما جعلت الشاعر يتحول إلى ذاته ـ ولا نقول ينكفئ عليها ـ إلى جسده، يحاول أن يفهمه، أن يحميه من كل ما يحيط به من تآكل وتسوس: «ولذلك تجدنى أحتفل بتعميد الأعضاء لأن تآكلها هو الموت». لقد وجد الشاعر أن تلك الأمنيات الكبيرة ـ التى تموت على نحو مروع ـ غالبا ما كان مكانها الخارج، وغالبا ما كان مكانها يكمن فى عالم الأحلام، لذلك فإننا نواجه هنا بثنائية ما فى عالم الشاعر: بين عالم الخارج (عالم التآكل والتسوس والتهاوى) و عالم الداخل (عالم الأشياء الصغيرة التى يحاول الشاعر أن يمنح من خلالها نفسه هدأة)، هذا من ناحية، ومن ناحية فإننا نواجه تلك الثنائية الغريبة التى أقامها الشاعر بين عالم الرأس أو الأفكار التى يشاركه فيها الآخرون الذى ـ عالم الرأس هذا ـ يجعله «ضمن جماعة» و عالم الجسد الذى «يظن» أنه كل ما يمتلكه.. إلخ. شعر هذا الشاعر يكشف عن تناقض حاد مع كل ما قاله من أفكار نظرية، شعره يكشف عن اهتمامه الكبير بالآخر، توقعه الجارف لأن يكون ضمن جماعة، لكنها ليست أية جماعة، إنها جماعة تشاركه أفكاره ويشاركها أفكارها، وشعره يكشف كذلك عن ذلك الامتزاج الذى يطمح إليه بين ما تختزنه الرأس وما يطمح إليه الجسد: فهذا الشاعر لا يكف عن مراقبة الواقع والناس، فى الوقت نفسه الذى لا يكف فيه عن مراقبة ذاته وجسده، لا يكف عن التقاط الملاحظات وعناصر المدركات للواقع ويعيد صياغتها بشكل شعرى، كما لا يكف عن اجترار أحزانه واستبطان مشاعر وحدته التى ـ وإن كانت وحدة ظاهرية ـ يشاركه فيها أصدقاء من الماضى، ومن الذاكرة ومن ميدان «الرأس» الأعلى الذى تصوره منفصلا عن الجسد الأدنى.

«وكنت وحيداً

أمشى فى خطوات الملك الغابر

أحمل ذاكرتى

لون الكلس النائم فى حيطان البيت

وأحمل رقم الهاتف

يوم العطلة

أحمل أشجارا تتشارك فى الميدان

وأحمل كتبا تحكى عن بشار

رامبو

أدخل فى شجر ملتف

أمشى فوق العشب الناضج

تومئ لى الزهرات

وتهمس فى خجل:

أشفيك من الأمراض الرطبة

(من قصيدة حكاية)[19]

لا يستطيع الشاعر أن يتخلص من ذاكرته، سواء ذاكرته القريبة التى يتذكر من خلالها حبيبته ورقم هاتفها وجولاتهما معا وذكريات خاصة عن ماضى أسرتها، أو ذاكرته البعيدة التى تحمل أشعار بشار ورامبو وحكايات عنهما. تظل الذاكرة معه لأنها ـ ببساطة ـ خزانة الجسد وباعثة طاقاته وأحلامه وخيالاته ورؤاه، وهى أيضا مصدر أحزانه وأفراحه.

يبدو لنا أن هذا الاهتمام المحموم الدؤوب الموغل بالتعبير عن أعضاء الجسد وحالاته المختلفة فى قصائد عبد المنعم رمضان له ارتباطه ـ من ناحية ـ بما قاله هذا الشاعر من اهتمامه الخاص بتعميد أعضائه (لاحظ الدلالات المختلفة لكلمة «تعميد») وأيضا بما قلناه عن رد الفعل الحمائى الذى يقوم به وعى الشاعر إزاء عالم يمتلئ بالتغيرات السريعة ويزخر بالتهاوى المتلاحق للأحلام والإيديولوجيات والأفكار الكبيرة، كما أنه له أيضا ـ من ناحية أخرى ـ علاقاته بما ذكرناه عن نظرية باختين فى بداية هذه الدراسة، من أن النزعة الجروتسكية الاحتفالية الكارنفالية تتضمن فى أعماقها تلك المحاولة الخاصة للإقلال من قدر الأشياء والأفكار المبجلة التقليدية التى تحاط بقدر كبير من الهالات الكاذبة والأقنعة الخادعة ولأهداف طبقية واستغلالية فى المقام الأول، كما أن

الاحتفاء أو الاهتمام بالأعضاء والنشاطات السفلى من الجسم (الجماع والحمل والولادة والتبول والتبرز... إلخ) وأيضا بالطبقات السفلى من المجتمع (الفئات الهامشية من المنبوذين والمقهورين والمغيبين عن سلطة اتخاذ القرارات.. إلخ) يشتمل - هذا الاحتفاء - على إعادة الاعتبار لأعضاء ونشاطات إنسانية أحيطت دائما بالخوف والتحريم والاستبعاد، رغم وجودها، الظاهر أو الضمنى، فى كثير من سلوكات ومنتجات وأفكار وأمراض وأحلام الجنس البشرى، كما يشتمل أيضاً على إعادة الاعتبار لطبقات وفئات طالما لحقها الظلم والاحتقار والاستبعاد.

هذا الجسد الاحتفالى جسد فردى وجماعى فى الوقت نفسه، فجسد الرجل جسد فردى وكذلك جسد المرأة جسد فردى، لكنهما لا يكتسبان معناهما واكتمالهما إلا من خلال اتحادهما وامتزاجهما، خلال عمليات التزاوج والجماع، ومن ثم يسهمان فى تكوين جسد جماعى صغير (الأسرة) أو جسد جماعى كبير (الأمة أو الشعب... إلخ). هذا الجسد الاحتفالى ليس معزولا ولاصارما، ولامدرعاً ولا لابسا أقنعة كاذبة، وليس معتما، ولا غير قابل للاختراق، بل هو عكس ذلك كله.

حتى جسد الشاعر ليس جسدا فرديا كما قال، جسده يشاركه فيه الآخرون: قد يتحكمون فيه من خلال القمع أو السجن أو تقييد الحركة، قد يشاركونه فيه من خلال أفعال الحب والخطاب أو التواصل الإنسانى بشكل عام والشعرى بشكل خاص، وكلها نشاطات لا يمكن أن تتم إلا بمشاركة الآخر فى جسد الشاعر، مشاركة إيجابية منتجة، أو مشاركة سلبية قاتلة لأشواق الروح ولصبابات الحلم. يقول الشاعر:

«متى تكلمينني
متى تصفّفين شعرك الأسود لى
متى يكون ليلنا
حراً كبوص النهر»

«من زمنٍ
ساعثر فى سهول دمى
علي فرع يرفرف فوقه غصنان
أجلس تحته وحدى
لعلّي ذات حلم أبتغى أحدا
يميل إليّ
يحملنى
ويرفعنى إلى غصن
ويأنس لى».

(من قصيدة: ثلاثية العاشق)[٢٠]

ويقول أيضا:

«وربما نكونُ لوزتين
وربما لا نعرف الإنضاج
لكننا نفرش فوق اليأس
غمامة
تكفى لكى نمر
ونبدأ الهياج».

(من قصيدة: ثلاثية العاشق)

فى قصائد هذا الشاعر سعى دائم وتوق جارف للتواصل مع الآخر، رغم ما قد توحى به القصائد من رغبة فى الأنطواء، والبعد عن هذا الآخر والانزواء داخل الذات، الاتحاد مع الآخر، الذى هو مكمل للأنا وليس نقيضا لها، يجلب إلى الشاعر حالة من البهجة وعبور اليأس والائتناس والاطمئنان. وأكمل صور للآخر فى رؤية هذا الشاعر هى المرأة الجميلة، يقول فى مقطع نثرى من قصيدة «ثلاثية العاشق»:

«وأصرخ فى المحبين : امرأة جميلة تساوى الشجر كله، امرأة جميلة تجمع حول أصابعها الفهم وسوء الفهم، امرأة جميلة تعنى أننا لا نسير فى الاتجاه الخاطئ ولانسير فى الاتجاه الصحيح، نمشى فوق إرادة المشى ونعتلى صخرة، إما أن تقلعنا الريح، وإما أن تزرعنا وتحمل عنا حبوب اللقاح ، فتصبح أناشيد

خرافية، ونصبح نحن كائنين اثنين، كائنا واحدا، كل الكائنات على الأرض تصبح حقلا للامشاج، ولا تغوينا غير لحظة العشق»

(من قصيدة: ثلاثية العاشق).

المرأة الجميلة هى الفصول الأربعة، هى الطبيعة هى الحياة هى الحقول المتماوجة والطيور المتدفقة، الطبيعة تتحد فى وعى الشاعر بامرأة، والمرأة تتوحد بالطبيعة، يصيران لوحة واحدة:

«خذى من الحقول
ثوبك الكتانْ
خذى من العناق
ثوبك الحريرْ
ولا تبوحى باسمه
لأنه يشف بالكتمانْ
وربما يطيرْ
يغطس فى رائحة الألوانْ
أمشير لون الفمْ
طوبة لون الجسد المصهورْ
هاتور لون الشفة السفلى
ولون الطمى
كيهك لون العاشق الواقف عند السورْ
يخطف ريشتين
من حديقة السماءْ
ويرسم الأعضاء».

(من قصيدة : ثلاثية العاشق)

المرأة الجميلة إذن هى البهجة والفرح والائتناس والتواصل والطبيعة، وهى أيضا حلم، حلم يرتبط بالأحلام: أحلام اليقظة وأحلام النوم، حلم عابر فى جسد مقيم، حلم يعبر أفق خيال الشاعر وتهويماته الشاردة ويمر سريعا، ثم يعود. والشاعر/ الشاعر لقيود الجسد والواقع والإمكان، يستجلب هذا الحلم دوما، ويدور حوله، ويتمسك به، ومن خلال فعل الاستعادة المتكرر هذا يكون هذا الحلم عابرا ومقيما فى الوقت نفسه، ومضات تلو ومضات، وأحلام تتلو أحلام، تحضر وتغيب، تغيب وتحضر:

«امرأة جميلة تعنى أننى أزمعت لو أسيِّج البيت بورق الصفصاف، وأقنص لذتى مثل حاقد، وأزمعت لو أقشر الوردة والموت الذى يكون مثل النطفة، وأزمعت لو أهيِّج الملاك الفاسد الوديع، أمشى خلفه فى الغابة، وعلى أكتاف الرجال البالغين، أنصب نفسى ملكا، وحين تريننى، أزين رأسك بخصلة من شعر أمى وأهتف فى المحبين هذا جسم الملكة، وأزين جسمك بالبخور والتراب والطين والأعشاب الطرية، وأهتف فى المحبين هذه قدم الملكة، ثم أنصرف إلى عرشى حين أكون وحيدا».

(من قصيدة: ثلاثية العاشق)

أحلام الشاعر ليست مفارقة لجسده أو لواقعه، بل هى أحلام لجسده ولواقعه، وأحلام بجسده وبواقعه، بكل ما يحيط بهذا الجسد وهذا الواقع من أسيجة وحصار وقيود وإحباطات: المرأة هى وسيلة الشاعر لبلوغ هذه الأحلام، المرأة هى الواقع، جسدها هو جسده، والواقع كأنه امرأة، يحلم لها الشاعر ويحلم بها، ويحلم من خلالها، ويحلم أن يحررها ومن خلال تحريره لها، يحرر ذاته. المرأة هى الأم وهى الأرض بكل ما يرتبط بهذه المفردات من رموز ودلالات ميثولوجية ترتبط بالخصوبة والتجدد وتحقق الأحلام. جسد المرأة «جسد احتفالى» مفتوح غير مكتمل، و يركز الشاعر فى كثير من قصائده على الأجزاء المفتوحة من هذا الجسد، تلك الأجزاء التى يدخل منها العالم. إلى هذا الجسم ويخرج منها إلى العالم كما تخرج كائنات حية جديدة أجنة ومواليد من هذا الجسد إلى العالم. يركز الشاعر على الفتحات والتحديات «التفريعات المختلفة لهذا الجسد المفتوح على الفم والأعضاء التناسلية والنهود والعينين والأذنين.. إلخ» كما يهتم ويحتفى بشكل خاص بالأعضاء السفلى من الجسم (وأيضا بالطبقات الدنيا من المجتمع)، وبالنشاطات الخاصة بهذه الأعضاء كالجماع والحمل والولادة والتبول وغير ذلك من النشاطات.

يقول:

«كان اسم ساقيك الغزالتين

كان اسم حوضك الظلامْ

كان اسم ثدييك ارتعاشة اليمامْ

كان اسم فمك الفضاءْ

كان اسم جسمى

خيمة الصحراء».

(من قصيدة: ثلاثية العاشق)

ويقول فى قصيدة «الحفل» [21]:

«النساء الخبيثات

يعرفن أنى أقبّل شعرك كى يتفكك

أنى أقبل جسمك كى يتفكك

أنى سأجمع هذى الشظايا

والحمها

بسوائل نازلة من ثقوبى

تلك التى تتوزع فى الفم

ترسب فى منتهى البطن

تخرج عند التقاء الغريمين».

ويقول كذلك فى القصيدة نفسها:

«ليس جميلا سوى أن نكون وحيدين فى الليل

نملأ كل الشقوق بآهاتنا

ونحاول أن نضع اللغة العاطفيةَ

جنب الجدارِ

ونكشف سوأتها

ونبول

فنحن معاً سنكوِّنُ أوركسترا الوجدِ».

لقد اكتشف الشاعر لا جدوى تلك اللغة العاطفية التى ضللت أجيالا من العاشقين، ومن الشعراء الثائرين أيضا وأضاعت أحلامهم، استبعدها من قاموسه. كانت اللغة العاطفية وسيلة يتوسل بها العاشقون والشعراء والثائرون الحالمون إلى الوصول إلى جسد الحبيبة أو جسد الوطن، وكانت هذه اللغة وسيلة للغياب وليست وسيلة للحضور، دليلا على العجز وفقدان القدرة على الفعل وليست دليلا على النقاء أو النزعة التطهرية، كانت قناعا يخفى وراءه العجز والعنة بكل أشكالها الفعلية أو الرمزية، المؤقتة أو الدائمة. أدرك الشاعر بعد تجاربٍ مريرة مع تلك اللغة العاطفية أن الأحلام تبدأ من الجسد، من الواقع، لاتليه أو تعقبه، ولا تسبقه أو تفارقه. أدرك الشاعر أيضا أن فقدان العلاقة السوية الخصبة المتحققة بالجسد الإنسانى هى بداية فقدان العلاقة الخصبة السوية بالواقع وبالحياة وبالتاريخ والأحلام. قام الشاعر بالتركيز على الجسد الإنسانى بأعضائه ونشاطاته وآهاته وأحلامه، لم يعد ينظر إليه تلك النظرة التطهرية الكاذبة، بل باعتباره جوهر الفعل الإنسانى ونقطة الانطلاق وبداية الحرية، والهدف الذى تتمحور حوله أحلام النوع البشرى كافة، سواء كانت هذه الأحلام واقعية، تحدث الآن وهنا، أو ميتافيزيقية، تحدث بعد ذلك وهناك. تختلط فى قصائد هذا الشاعر مفردات الجسد بمفردات الأحلام بالاحتفال بالجسد الإنسانى وبالآخر، بأحلام الثورة والحرية، بالأمنيات المستحيلة وبكل تفاصيل الواقع الماضية والحالية والمستقبلية (انظر على سبيل المثال لا الحصر: قصائد الرسولة مثلا).

فى قصائد عبد المنعم رمضان الأخيرة مثل: «أنت الوشم الباقى، وتحت سماء واطئة» [22]، هناك هذا الاهتمام المسيطر باستكشاف أعضاء الجسد ونشاطاته الأدنى والأعلى وليست هناك من تقييمات أخلاقية تعطى قيمة أدنى للأعضاء الدنيا أو النشاطات الخاصة بها، وتعطى قيمة أعلى للأعضاد العليا أو النشاطاتالخاصة بها، فهناك احتفاء بالجسد كله بأعضائه ونشاطاته كافة، فهذه الأعضاء والنشاطات جميلة فى ذاتها وليست مرتبطة دائما بالخطيئة والقبح، بل إن القبيح ذاته قد يكون جميلا، ويتوقف الأمر على منظورنا فى إدراك الأشياء، وعلى طريقتنا فى التعامل مع الحياة.

خاتمة

وهكذا فإننا نجد أن هذا الشاعر خلال انهماكه فى الأشياء الصغيرة والتفاصيل وجد نفسه منغمسا فى القضايا الكبيرة، وخلال محاولته للإحاطة بالأشياء والمدركات المختلفة (اللوحات والنساء، وتفاصيل الواقع وقضاياه) وجد هذه الأشياء والمدركات والتفاصيل والقضايا تحيط به وتحتويه (ومن خلال ما نسميه بعملية الاحتواء والاحتواء المضاد)، وخلال اهتمامه بالأحلام العابرة وجد نفسه فى مواجهة جسده المقيم، ثم إنه ـ خلال ذلك كله ـ قدم لنا مجموعة من القصائد المتميزة التى حاول من خلالها تبديد الغبار الذى يحجب الرؤية الصافية عنا، وتأكيد قيم العدالة والحرية والجمال للجميع.

هوامش :

(١) Lyons, J., **Ecology of the Body: Styles of Behaviour in Human Life**. Durkham: Dule University Press, 1987, P. 19.

(٢) Ibid., p. 20.

(٣) Ibid., P. 105.

(٤) رمضان بسطاويسى: «أنطولوجية الجسد والإبداع الثقافى فى شعر مطر»، **ألف (مجلة البلاغة المقارنة) ١٩٩١، ١١، ١٠٠ ـ ١١٧**.

(٥) نفسه، ص ١٠٦.

(٦) نفسه، مواضع متفرقة.

(٧) نفسه، ص ١١٥.

(٨) نفسه، ص ١١٥.

(٩) نفسه.

(١٠) Frager, R. & Fadiman, J. **Personality and Personal Growth**. New York: Harper & Row, 1984. pp .180 -- 185.

(١١) Burnett, M.T. **Tamburlaine and the Body**. Criticism 1991, 1, pp. 31- 48.

(١٢) عبد المنعم رمضان: **الحلم ظل الوقت . الحلم ظل المسافة**، مطبوعات أصوات (٣)، طبعة محدودة، القاهرة: مايو ١٩٨٠م.

(١٣) عبد المنعم رمضان: **الغبار، أو إقامة الشاعر فوق الأرض**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

(١٤) جاستون باشلار. **شاعرية أحلام اليقظة**. (ترجمة جورج سعد). بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع. ١٩٩٣م.

(١٥) قصيدة «الإسكندرية»: ضمن **ديوان الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض**.

(١٦) قصيدة «عن ناريمان عدلى رزق الله»، **ديوان الغبار، أو إقامة الشاعر فوق الأرض**.

(١٧، ١٨) حوار مع أحمد الشهاوى فى مجلة **نصف الدنيا** بعنوان «عبد الصبور وحجازى ومطر وأمل دنقل مثيرو شغب وبينى وبينهم معارك وحروب» بتاريخ: ٢٨/ ٢/ ١٩٩٣.

(١٩) قصيدة «حكاية»، **ديوان الغبار، أو إقامة الشاعر فوق الأرض**.

(٢٠) قصيدة «ثلاثية العاشق»، **ديوان الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض**.

(٢١) قصيدة «الحفل» **ديوان الغبار أو إقامة الشاعر فوق الأرض**.

(٢٢) قصيدة «أنت الوشم الباقى» و قصيدة «تحت سماء واطئة» فى ديوان **قبل الماء، فوق الحافة**. بيروت: دار الآداب، ١٩٩٤.



لماذا تركت الحصان وحيدا: عن اللحظة الفلسطينية الملتبسة

فخرى صالح*

«فى لماذا تركت الحصان وحيدا أسجل ما يشبه السيرة، وأعيد تأليف ماضىّ»[1].

محمود درويش

يعيد محمود درويش فى مجموعته الشعرية الأخيرة (لماذا تركت الحصان وحيدا)[2] تأثيث قصيدته بالعناصر الأولى، مستخدما ذاكرة الطفل فيه ليطل على الفضاء الزمانى ـ المكانى الذى شهد صرخة الراوية فى القصيدة. وهو يستخدم ضمير المتكلم لتدشين المشهد فى هذا العمل الشعرى المركب، الذى يتشابك فيه السرد والغناء والدراما والحوار والتعليق، ليوحى بهيمنة نوع السيرة على أفق هذا العمل الشعرى. وعنوان النص الافتتاحى فى هذا العمل يشدد على عنصر الولادة منظورا بعين الذات فى فضاء زمانى آت «أرى شبحى قادما من بعيد». ويضىء العنوان المأخوذ من سياق النص ذاته المشروع الشعرى، ويكشف عن استراتيجياته وغاياته المتمثلة فى إعادة ترتيب سيرة الذات والجماعة من منظور الزمان الحاضر. على ضوء التجربة التراجيدية التى سجلها الشاعر فى عمله الشعرى، بدءا من (أوراق الزيتون) وصولا إلى (أحد عشر كوكبا) الذى يمثل قمة تطور تجربة درويش الشعرية، ويضع شعره فى مصاف أهم التجارب الشعرية العالمية خلال القرن العشرين. وتبدو السيرة الشعرية من هذا المنظور إعادة تركيب لكسر المكان فى الذاكرة، ونوعا من إعادة ترتيب السياق لماض تصدع وملأته الشروخ أكثر من مرة. ويكشف لنا صوت الراوى ـ الشاعر عن بعد الرغبة الذاتية فى مشروعه، عن النزعة الإرادوية التى تعيد ترتيب المكان والزمان الغائمين من منظور الواقع الراهن وقدرته على تشكيل الماضى وإعادة ترتيب عناصره:

«أطل كشرفة بيت، على ما أريد
أطل على أصدقائى وهم يحملون بريد
المساء: نبيذا وخبزا،
وبعض الروايات والأسطوانات ...» (ص: ١١).

* كاتب وناقد ـ الأردن.

واللافت فى هذا المقطع الافتتاحى أن الشاعر يستخدم فيه تشبيها يوحى بالثبات والإطلالة على المكان المحيط (كشرفة بيت). إن العالم منكشف هكذا وبصورة سافرة أمام العين التى تشاهد، لكن هذا العالم المراقب سرعان ما يتحول إلى مشهد تنظره العين الداخلية للراوى ـ الشاعر. إن الاستعارة المكانية تعمل الآن من خلال عملية تحويل غير منظورة، عبر اختفاء العنصر الثانى من عناصر التشبيه (شرفة البيت) من المقطع التالى «أطل على نورس، وعلى شاحنات جنود/ تغير أشجار هذا المكان» (ص:١١)، على الانتقال بالقارئ إلى زمان ومكان ماضيين للإطلال على ما تصوره العين الداخلية وما تعيد ذاكرة الطفولة تأثيثه بالأشجار وشاحنات الجنود والنوارس والأنبياء القدامى والسلالم الحجرية والمناديل التى تخفق فى الريح. لكن ما ينبغى أن نلاحظه فى هذا المشهد الافتتاحى لهذا العمل الشعرى المركب، هو أن الحاضر يظل يخترق الماضى على الدوام. إنه يعيد تشكيله فى كل لحظة وينوء بثقله عليه ويمنعه من أن يظل ماضيا. وإذا كان الشئ المألوف أن يقوم الماضى بتشكيل الحاضر ومنعه من الاحتفاظ براهنيته، فإننا فى هذا العمل الشعرى نستطيع أن نلمس إلى أى مدى يضغط الحاضر على الماضى ويقطع سيرورته. إن الراوى ـ الشاعر يفتح المشهد ليرى شبحه قادما من بعيد فى إشارة إلى رحلة الذاكرة فى ماضى الذات واستعادة تفاصيل المكان والزمان الغائبين، لكن هذا المشهد الذى يطل عليه القارئ ليس ماضيا خالصا، بل هو معجون بعناصر الحاضر وشروطه، بجروحه وتمزقاته. ومن هنا، تبدو الحركة السريعة بين أشياء الماضى والتاريخ والحاضر والمستقبل. إن العين المراقبة للراوى ـ الشاعر تتحول ما بين سطر وآخر إلى عين داخلية، ثم إنها سرعان ما ترتد إلى المشهد الخارجى لتعيد التقاط التفاصيل اليومية البسيطة: «أطل على كلب جارى المهاجر / من كندا، منذ عام ونصف...» (ص:١٢)، فى محاولة للبقاء قريبا من اللحم الحى للواقع، من المشهد الذى تستطيع العين المراقبة التشديد على واقعيته. لكن هذا الواقع القريب من الأصابع، الواقع الذى تستطيع حدقة العين أن تحيط به وتسبل الجفون عليه، يمتزج فى المشهد الشعرى بإلماعات تاريخية بعيدة وقريبة، إلى الفرس والروم والسومريين، وصور شعرية مستعادة، حصان أبى الطيب المتنبى المسافر إلى مصر وعقد إحدى فقيرات طاغور. إن الماضى يصبح أكثر حضورا وقربا من الأصابع، من الحاضر نفسه، فى تمهيد واضح لكى يغمض الراوى ـ الشاعر عينيه ويعيد ترتيب لحظات الماضى.

«أطل كشرفة بيت، على ما أريد

أطل على شبحى

قادما

من

بعيد...» (ص:١٥).

ينقسم هذا العمل الشعرى من ثم إلى ستة مشاهد أو حركات هى بمثابة فصول السيرة الذاتية للشاعر. الحركة الأولى المعنونة بـ «أيقونات من بلور المكان» وصف شعرى لولادة الراوى ـ الشاعر ورحيله عن قريته بعد اشتعال الحرب عام ١٩٤٨ . لكن بدلا من أن يبدأ الراوى ـ الشاعر بوصف الولادة فإنه يؤثث المشهد بما يوحى بالاستعداد للحرب أو الرحيل أو كليهما معا:

«أسرجوا الخيل،

لا يعرفون لماذا،

ولكنهم أسرجوا الخيل فى السهل»

(ص : ١٩)

إن السطور الشعرية السابقة تبدو بمثابة نبوءة، إرهاصا بما سيحدث بعد قليل من رحيل وعودة. لكن حدث ولادة الراوى ـ الشاعر يقطع النبوءة ويفتح المشهد على المكان الذى تنبع عناصر الخصب والتفتح فيه، ونوّار اللوز والخبيزة التى يولها شهر آذار لغناء الكنيسة، بأنه يستعد لاستقبال طفل جديد ستندس صرخته فى شقوق المكان. ثمة منظر رعوى وهيمنة لعناصر الخصب فى لحظة الولادة، ولكن هذا المنظر مهدد بالصورة الافتتاحية، التى أوردناها قبل قليل، وهى تضفى نوعا من الالتباس والريبة وتشيع الإحساس بالخوف وترقب المجهول. ويتواصل هذا الإحساس بالريبة والخوف من خلال وصف صرخة الطفل بأن فيها حذراً لا يلائم طيش النباتات. ومن الواضح أن درويش أراد بخلق هذا الجو من الترقب أن يمهد لحركة الرحيل التى ألحت إليها صورة

الخيول المسرجة التى أفضت إلى مجىء شاحناتهم من البحر، ثم صعود الراوى ـ الشاعر وأهله إلى الشاحنات أيضا للرحيل عن المكان. فى هذا الموضع من الحكاية، نلاحظ كيف يجدل الشاعر ببراعة بين ماضى الذات وماضى الآخر، كيف تتعاكس الرحلتان، رغم أن وسيلة النقل هى نفسها (الشاحنات). ثمة ندم وتبكيت للضمير واتهام لجيل الآباء بارتكاب معصية الرحيل وحوار بين الأب وابنه يكشف عن الرواية الجماعية لجنود جيش الإنقاذ الذين حاربوا ببنادق مكسورة، والسكان الذين ابتعدوا وتركوا الحصان وحيدا يؤنس وحشة المكان.

«ههنا حاضر

لا مكان له ،

ربما أتدبر أمرى ، وأصرخ فى

ليلة البوم : هل كان ذاك الشقى

أبى ، كى يحملنى عبء تاريخه؟

ربما أتغير فى اسمى، وأختار

ألفاظ أمى وعاداتها مثلما ينبغى

أن تكون......» (ص :٣٠).

فى الحركة الثانية المعنونة بـ «فضاء هابيل» تعويض عن الحاضر المكسور: «شظايا يركبها/ الآخرون مرايا لصورتهم بعدنا.. ص :٣٠) بالغناء. عود إسماعيل، الذى يرجّع اسمه صدى اسم جد العرب إسماعيل بن إبراهيم، يعيد الزمان إلى أوله، إلى الخطوة الأولى والتكوين الأول. ويتقاطع فى سياق إعادة الخلق والتكوين حدث القتل الأسطورى ـ الرمزى الأول فى الخليقة (قتل قابيل هابيل) مع حدث قتل قابيل اليهودى المعاصر هابيل الفلسطينى. إن درويش يذوب شخصا وشاعرا فى إسماعيل المنشد وعازف الناى ليعيد تشكيل ملامح الحاضر بالغناء أو الشعر. ولهذا السبب تصعد السخرية من كلمات الأب الذى روى للابن أن القلاع الصليبية «قضمتها حشائش نيسان بعد / رحيل الجنود...» (ص:٣٥).

«... كانت الحرب انتهت

ورماد قريتنا اختفى بسحابة سوداء لم

يولد عليها طائر الفينيق بعد، كما

توقعنا، ولم تنشف دماء الليل فى

قمصان موتانا. ولم تطلع نباتات ، كما

يتوقع النسيان ، فى خوذ الجنود »(ص:٤٦).

وتسعفنا هذه المقابلة الساخرة بين حدثين تاريخيين، هما الغزو الصليبى والاحتلال الإسرائيلى لفلسطين، بتحديد المعنى الضمنى لفضاء هذا المشهد. إن الشاعر يسمى هذا القسم من عمله الشعرى «فضاء هابيل» ويؤثثه بعناصر حدث القتل جميعها، قابيل وهابيل والغراب حتى إنه يضمن الآية القرآنية التى تروى حكاية الغراب مع قابيل. ثم إنه يورد مقابلات ضمنية بين الحدث الكونى ـ الأسطورى للقتل الأول ـ وتعاقب الغزاة على جسد الأرض الفلسطينية عبر التاريخ. إن درويش يقدم تأويلا تاريخيا لما حدث، ولكنه «يؤسطر» هذا الحدث ويشكل من مادة اليومى والملموس تصويرا مجردا للتراجيديا الشخصية والجماعية؛ بحيث يصبح النشيد وسيلة لإعادة الفردوس المفقود والاستعاضة عن الواقع الخشن الفظ بالحلم، بالفن والشعر:

«... يعبرون جميعهم تحت

القصيدة. يعبر الماضى المعاصر مثل تيمورلنك

يعبر تحتها. والأنبياء هناك أيضا يعبرون

وينصتون لصوت إسماعيل ينشد : ياغريب ،

أنا الغريب، وأنت مثلى يا غريب الدار ،

عد... يا عود بالمفقود، واذبحنى عليك

من الوريد إلى الوريد

هللويا

هللويا،

كل شئ سوف يبدأ من جديد » (ص:٤٨).

ويمكن القول إن قصيدة القطار تعمل بصورة تامة على إحلال صوت الراوى ـ الشاعر محل صوت المنشد (إسماعيل). إننا هنا بإزاء عملية إبدال للأصوات؛ حيث تظهر شخصية الشاعر التى كانت مختفية وذائبة فى الشخصية

المروى عنها، وهى تقوم بدءا من هذه القصيدة بتلوين العالم برؤيا الغريب المنفى الحالم بفضاء آخر. عند هذا المفصل من هذا العمل الشعرى والمركب تصبح تراجيديا الذات والمجموع واليأس والإحباط من التجربة الجماعية التاريخية هى الموضوعة المهيمنة فى (لماذا تركت الحصان وحيدا). مشهد انتظار متواصل يذكر بشخصيات صمويل بيكيت، بفلاديمير واستراجون فى مسرحية (فى انتظار جودو). وما هو لافت فى هذه التجربة العبثية، التى يحاول الراوى ـ الشاعر التغلب عليها بالغناء، أنها تعجن التجربتين، الذاتية والجماعية، فى مشهد الانتظار والقلق.

«مر القطار سريعا ،

كنت أنتظر

على الرصيف قطار مر ،

وانصرف المسافرون إلى

أيامهم... وأنا

مازلت أنتظر » (ص:٦٢).

وهكذا تعود السطور الثلاثة الأخيرة من القصيدة لترجّع الصدى نفسه، صدى الانتظار الطويل والكمانات الباكية عن بعد. والحركة الثالثة فى العمل «فوضى على باب القيامة» تنسج لحظاتها من مادة الانتظار. إنها تقوم بإزاحة الفواصل الزمنية بين العصور فتستدعى الآلهة الكنعانية انات وجلجامش الطامح إلى الخلود وقهر الموت، وذات الشاعر الجوال بين الأزمنة فى فترة الغزو الصليبى لمصر، وذكريات الطفولة، وحوار يديره الشاعر مع جده وأمه. لكن ما يتحكم فى عناصر المشهد هو: «صورة... الحاضر المكسور» (ص:٧٠) التى تدفع الشاعر إلى صنع «تراجيديا مكررة» (ص:٨٤)، وما يظل من هذه التوليفة التاريخية الأسطورية اليومية هو صورة العنقاء المذبوحة ومشهد الانتظار اليائس الطويل:

«كان شئ يشبه العنقاء

يبكى داميا ،

قبل أن يسقط فى الماء ،

على مقربة من خيمة الصياد...

ما نفع انتظارى وانتظارك ؟» (ص:٩٤).

يقود هذا التساؤل إلى حركة رابعة تثيرها ذكرى السجن الذى يتحول إلى «غرفة للكلام مع النفس» واتخاذ تدابير شعرية تمنع اليأس من بسط نفوذه. هنا، فى هذه الحركة، يصرح درويش بخطته لتحويل الهزيمة إلى نصر باستخدام القصيدة والاعتصام باللغة. ومن الواضح ـ استناداً إلى شعر درويش ومايكتبه من نثر وما يدلى به من أحاديث صحفية ـ أن القصيدة بالنسبة إليه، والثقافة بالنسبة إلى الفلسطينيين بعامة، هى حصن الدفاع الأخير أمام هزيمة الحاضر المدوية. من هنا يبدو الشعر وسيلة لاستعادة الوطن (القصيدة .../ فى وسعها أن تعيد، / بصرخة غاردينيا، وطنا!)، وسببا فى انقسام النفس على ذاتها والسقوط فى شرك الاغتراب عن الذات وعدم تعرف الهوية :

«القصيدة بين يدى ، وفى وسعها

أن تدير شؤون الأساطير ،

بالعمل اليدوى ، ولكننى

مذ وجدت القصيدة شردت نفسى

وساءلتها :

من أنا

من أنا ؟» (ص : ١٠٢).

إن درويش يشدد فى هذه الحركة على اتخاذ اللغة وطنا بديلا للمكان الغائب الذى لا يعود، وهو انطلاقا من القدرة الأسطورية للقصيدة على إعادة وطن ضائع يردد على الدوام أن لغته هى وطنه، فى إشارة واضحة إلى سكنى الشاعر لغته ليعيد تأكيد روايته لتاريخ شعبه:

« ... فلتنتصر

لغتى على الدهر العدو، على سلالاتى، علىّ، على أبى، وعلى زوال لا يزول هذه لغتى

ومعجزتي . عصا سحري . حدائق بابلي ومسلتي، وهويتي الأولى» (ص : ١١٨).

تبدو اللغة في هذا المفصل من مفاصل الحكاية الشعرية، التي بدأت برغبة الشاعر في الإطلال على ما يريد، رحما وملاذا للراوي ـ الشاعر الذي يريد أن يكتب حكايته ليرث أرض الكلام ويملك المعنى تماما . وتفضي بنا رغبة الشاعر هذه إلى الحركة الخامسة من حركات القصيدة التي يرتدي فيها الراوي ـ الشاعر قناع طروادي يحاور هيلين معاصرة تنفي اشتعال حرب طروادة «فتقول له :/ حرب طروادة لم تكن / لم تكن أبدا» (ص : ١٢٨)، في إشارة بليغة إلى حرمانه، حتى من تصور ذاته طرواديا معاصرا مهزوما يمكنه أن يتكلم بلسان الطرواديين ويعيد رواية الحكاية باسمهم واسمه . ونحن نعلم أن درويش يعود في شعره الأخير إلى إنطاق المحرومين من الكلام والممنوعين من رواية حكاياتهم، عبر إعادة صياغة رواية الهنود الحمر أو رواية تاريخ الأندلسيين الخارجين من الأندلس، في محاولة لخلق تعبير مواز وغير مباشر عن التجربة الفلسطينية. ومن الواضح أن هذه المشاغل الشعرية التي تعود إلى أرض الحكايات التاريخية، المعجونة بملامح الأسطورة في الكثير من فصولها، نابعة من أرض الراهن، والشاعر يقوم بعملية تصعيد لهذا الراهن من خلال اللجوء إلى حكاية الطفولة والتاريخ والأساطير ليحفظ شعره من هجوم التفاصيل اليومية التي تفرغ القصيدة من لهبها الدائم المشتعل، ولكي يحشد الحكاية اليومية بأقصى جرعة ممكنة من المعنى؛ وتلك في الحقيقة طريقة صنع الأساطير التي هي مهمة الشاعر الملحمي الذي يطمح محمود درويش أن يكونه، في زمن تضاءلت فيه قامة هذا النوع الشعري وتوزعت عناصره على الأشكال الشعرية المختلفة. ومن الواضح في (لماذا تركت الحصان وحيدا) أن درويش ينتهك البنية الملحمية التي تتبدى في ثنايا هذا العمل في الحركة السادسة والأخيرة بإغلاقه المشهد على حوار الذات مع الآخر، وهو حوار يخبئه السعال السريع (ص: ١٦٨)، في إشارة دالة على غياب الحوار وانعدام شروط الوصول إلى تفاهم مشترك يحفظ لكل طرف حقه في رواية حكايته. ويمثل الشاعر لغياب أرضية الحوار بمشهد مثول برتولت بريخت أمام محكمة عسكرية إسرائيلية يقوم فيها القاضي بتحويل الشهادة إلى محاكمة ويتحول القاتل إلى ضحية ويغتصب رواية الضحية وأسماءه:

«مضت الحرب. وضباطك عادوا سالمين
والكروم انتشرت في لغتي، يا سيدي القاضي
ـ وهذا شأني الشخصي ـ إن ضاقت بي
الزنزانة امتدت بي الأرض، ولكن رعاياك
يجسون كلامي غاضبين ويصيحون بآخاب
وإيزابيل: قوما، ورثا بستان نابوت الثمين!

ويقولون : لنا الله

وأرض الله

لا للآخرين !

. ما الذي تطلبه، ياسيدي القاضي ،

من العابر بين العابرين ؟

في بلاد يطلب الجلاد فيها

من ضحاياه مديح الأوسمة !

آن لي أن أصرخ الآن

وأن أسقط عن صوتي قناع الكلمة :

هذه زنزانة، ياسيدي ، لا محكمة

وأنا الشاهد والقاضي . وأنت الهيئة المتهمة

فاترك المقعد، واذهب : أنت حر أنت حر،
أيها القاضي السجين» (ص ١٥٣ ـ ١٥٤).

إن درويش يصل بإغلاقه المشهد على سكانه ذروة السخرية، عندما تحرر الضحية جلادها من ذنبه تجاهها، ويتبادل الضحية والقاتل المواقع في نص شعري أظن أنه من أفضل النصوص الشعرية التي كتبت خلال العقد الأخير عن اللحظة الملتبسة للراهن الفلسطيني الذي تختلط فيه التراجيديا بالكوميديا السوداء، وتضرب المفارقة بجذورها في أرضه.

(١) من حوار مع مجلة **الوسط** (لندن) أجراه مع درويش الشاعر اللبناني عباس بيضون.

(٢) محمود درويش: **لماذا تركت الحصان وحيدا**، رياض الريس للكتب والنشر، لندن، كانون الثاني ١٩٩٥.

أشراك الغوايات

قراءة فى

فاصلة إيقاعات النمل*

لمحمد عفيفى مطر

السيد فاروق رزق **

«هذا شبق الكون تعرى، فاحد قطعان اشتهاءاتك

واخرج من فتوق الرجز الغفل،

وخذ من إرثك الداثر فتل الليف واقد

من حبالاتك أشراك الغوايات وثبت وتد

الخيمة، وافتح للصبا باب النشيد».

الفاصلة هى لؤلؤة أو جوهرة تفصل بين لؤلؤتين من لون واحد..

هذا المعنى المعجمى مثير للتفكير ومولد للأسئلة، فأى اللآلئ يصنع الغواية وينصب شرك الأسئلة. هل هما اللؤلؤتان ذواتا اللون الواحد أم هى اللؤلؤة الفاصلة؟ ما الجوهر الذى يغطيه الرماد؟ هل هو ماتراه عيناك ـ كما هو ـ أم ما تصوغه الرؤية حين تنصب على مساحات الفراغ فتملؤها بغوايات الغياب؟

الفاصلة هى مهلة، لحظة سكوت، مساحة صمت أو فراغ أو هامش يفصل بين نصين، متنين، كتلتين أساسيتين.

فهل ذلك الفراغ، الغياب، العدم، هو نفسه الجوهرة التى تفصل بين لؤلؤتين؟ كأن الفراغ هو النص الأصلى الذى خرج عنه ـ أى انفصل ـ الكلام، الامتلاء، الوجود اليومى المعيش.

«... أواخر الآيات فى كتاب الله فواصل بمنزلة قوافى الشعر، جُل كتاب الله عز وجل، واحدتها فاصلة».

أواخر الآيات هى أيضاً جواهر تفصل بين اللآلئ المتشابهة، الشيمة التى تكسر نمط التكرار فى قطعة الأرابيسك، وهى تؤكد، فى الوقت نفسه، ضرورة الوشج

*محمد عفيفى مطر، **فاصلة إيقاعات النمل**، شرقيات، القاهرة ١٩٩٣.

** باحث وناقد مصرى.

وتجعل من حبات اللؤلؤ المتشابهة اللون، الكلمات، كلاً واحداً ،لايقف الصمت فاصلاً محايداً بين مفرداته، وإنما يكون منها ولها وجودا خاصا غير مألوف.

من الواضح، ظاهرياً على الأقل، أن الفاصلة تتكون من عشر قطع موزعة بالتساوى: خمس خارج الأقواس وخمس داخلها. لكننا إذا ما أمعنا النظر إلى القصيدة بوصفها كلاً، وفى ضوء تكوين بقية قصائد الكتاب، وجدناها تشكل فى مجموعها تجربة درامية واحدة. تتكون هذه التجربة من مقدمة أو استهلال تعقبه تسعة مشاهد. ولعل فى الرقم تسعة إيحاء بتاسوعات دانتى، وهو استدعاء مبرر؛ إذ تحتوى القصيدة على سلسلة مشاهد تمثل مستويات مختلفة من الجحيم. ثم ننتقل عبر عذابات السجن، المطهر، من جحيم «الشك» و«الخراب العميم» إلى مايشبه الفردوس الشبقى الحميم حيث:

«التين المتهتك وحامات التوت وإغواءات

العناقيد وحرائر القطيفة من

طلع وحب حصيد».

تبدأ القصيدة بكلمة «غموض»، وهى بداية دالة لقصيدة تعنى بالغموض على مستويات عدة: الغموض الأخلاقى، النفسى، العاطفى، الروحى. الغموض الذى يحاصر الشخص، أو يحصر الأمة، أو يصنع سياجاً يحول بين اللفظ والمعنى، أو بين الإنسان وماضيه، أو بينه وبين غيره من البشر.

غمض الدم أى لم يعد واضحاً أو ظاهراً، أو لعله غاب عن الجسد أو غاب فيه، إذ يقال «غمض السيف فى اللحم أى غاب فيه» ؛ فهو غياب مؤلم وجارح لا يحدث إلا بالدم! وهو هروب إلى الداخل أيضاً، وكأنك تحتمى به من «انكشافات» أو افتضاحات قد تكون أقسى من إيغال السيف فى اللحم.

غموض الدم الهارب، إذن، يوحى بالخوف، الخوف من الشك، الجهل، الظلمة التى تحجب المحبوب، بل تحجب المحب نفسه عن ذاته، وتتركه وقد بات يتخبط «خبط الذبيحة بين عماء دم..» وشك لا تمحوه معرفة ولا يؤكده جهل. وغموض الدم يشير أيضاً إلى انهيار علاقة القربى التى كانت قائمة على الدم، إلى سقوط تلك العلاقة الحميمة التى كانت تربطه وامرأة القصيد، وتداعى الرابطة التى كانت تربطه والأهل.. وبقية القبيلة.

- الغموض كلمة تفتح حقلاً دلالياً محدداً تدور فى مداراته أغلب جمل المقدمة التى تتضمن كلمات مثل: «يخبو - تجهل - تخبط - عماء - المسترية - الظلمات - يتكتم - خبء». كل واحدة من هذه الكلمات ترتبط بدرجة أو بأخرى بمعنى من معانى الخفاء والكتمان من جانب الآخر، الأشياء، العالم كله الذى يبدو حريصاً على أن يستر ويدارى كل شئ عن الشمس، لأن الشمس قد تؤدى إلى تجدد الحياة أو إلى الكشف عن المستور من فساد مكتوم أو مسكوت عنه. وعلى الجانب الآخر، نلاحظ انقسام الذات الحاضرة فى القصيد إلى متكلم ومخاطب. المتكلم يعرف ويصف ويحذر، والمخاطب يتخبط ويضيع فى دهاليز الجهل والعماء. ولكن المخاطب الآخر، الغائب/ الحاضر، هو تلك الأمة من النمل المعرف، أمة لا تسمع نداء الشاعر، نملة نكرة، ولا تفطن إلى الخطر الذى يحسه إزاء ذلك التحول الذى يلم بالأمة كلها:

«التواريخ تمحو التواريخ».

ضاعت كل الأشياء التى كانت تبدو ثابتة ومؤكدة. غمضت الأرض وسقطت الحدود وتداعى معها معنى الشرف المرتبط فى الوعى العربى بالمرأة: الأرض/ العرض. فضياع معالم الأرض يقابله اختلاط ملامح المرأة وانتثارها:

«هى انتثرت من ملامحها».

الغموض يطوى الذاكرة والأرض والعرض. وإذا كان الغامض من الأرض هو الموضع المنخفض الذى لا تبين معالمه، فإن الذى يسكن تلك الأرض هم من لايملكون القدرة على اعتلاء الجبال، بما يتضمنه معنى صعود الجبل وركوب الصعاب من معانى الرجولة والفحولة، أما من ارتاحوا للغامض من الأرض فهم الذين:

«أشتوا بجراد الكذب وهلكوا

بالرعاف وتبددوا ترابا فى أحذية الأمم».

فالغموض مرتبط بالهبوط، وكل معرفة ينالها السالك فى هذه الأرض تعنى مزيداً من الهبوط، ومن ثم الجهل. فالغامض من الأرض هو «مكمن الظلمات»؛ حيث تسكن «أسرار الأرض وغيوب الظلمة وباطل الليل والنهار». إنها المعرفة التى نخشاها جميعاً. معرفة الخراب الكامن فى الداخل، فى مسارب النمل/ دهاليز الروح. تلك هى المعرفة التى لاينالها المرء إلا بالدم.

ولعل من اللافت للنظر هنا ارتباط الغموض بالدم فى أكثر من سياق: «غموض دم»، «تخبط خبط الذبيحة / بين عماء دم»، وهو ما يستمر ليس فى هذه القصيدة وحدها ولكن فى أغلب قصائد الديوان.

الدم الهارب الذى يخبو وينبض يبدو، ككل عنصر فى الفاصلة، دالة ملتبسة وملغزة أحياناً، فهى تشير إلى الحضور والغياب معاً، الشك واليقين، الجهل والمعرفة، خوف يتقلب فى صفحة الوجه. فى أى وجه يتقلب؟ هل فى وجه المحب أم وجه المحبوبة، أم فى وجهيهما معاً، هل هو خوف المحب مما يعلم أم مما يجهل؟

الدم هو، من ناحية، لفظة مرتبطة بارتكاب الخطيئة والدنس الذى قد يكون مصدراً للشك، فنحن لا نقرب المرأة (اللى عليها الدم)، والدم أيضاً مرتبط بالبكارة، ومن ثم بالعرض. ومن ناحية أخرى، يستدعى الدم صورة العلاقة التى تربط الجنين بأمه، وكأن طريق الخلاص والمعرفة اليقينية يعود بنا إلى رحم الأم / الأمة. وإذا كان الدم الهارب يكشف عن الخوف الذى يبعثه الشك ونقص الإيمان، فإن الذبيحة التى تتخبط بين عماء دمها هى إنما تكفر بعذاباتها عما قد تكون قد اقترفت من ذنب. فهل الشك هو ذلك الذنب المقيم؟

الشك، فى العربية، يؤدى أيضاً معنى الخرق، فأن تشك الشئ أى تخرقه، وهو معنى يشير إلى انتهاك جسم مادى أو جسد بشرى. الذى ينتهك هو علاقة التوحد بين العاشق وواحدته التى هى المرأة، القبيلة، الأمة التى لم تعد هى الأم التى تحمى وتضم وتلملم أشلاء واحدها، بل صارت هى موضع الشك.

وهذا الإيحاء الجنسى يرتبط بالانتهاك الدينى الذى ينتج عن الشك. فالشك فى الأمور العقائدية يعنى خرقاً لقانون أساسى من قوانين الإيمان هو التسليم. فأسلم تعنى انقاد، وأصبح مسلماً. والأصل فى معنى اللفظة هو التسليم والرضا وقبول الانقياد.

إن الفاصلة تستدعى تجربة النبى إبراهيم، ولكن الطير الذى يذبح هو نفسه العابد الذى يطلب اليقين. ولعل بقية أجزاء القصيدة تشكل مراحل التجربة، التى يظهر فيها الذبح كطريق وحيد لإدراك اليقين، ولكن الأشلاء المتناثرة على قمم الجبال لا تسمع، ولا تستجيب للنداء، ومهما كان قرب المحبوب وحضوره الجسدى يقيناً لاشك فيه، فإنه يبقى وجوداً غامضاً ومنتشراً ما بين «مستحيل يلوح» و «ممكن أبدى».

فالطريق الوحيد لاجتياز أزمة الشك، الانتهاك، هو طريق الدم الذى تتجدد به روح أمة تشكلت فى بوتقة الحرب، وصنعت تاريخها بنسيج فريد يجمع بين العشق والدم[1]:

«خيطان من طائف الشك يشتبكان...».

الشك فى المحبوبة هو نفسه الشك فى حقيقة الدور الذى توهمه الشاعر لنفسه، فى جدوى الشعر، ومعنى العلاقة التى تربطه بأمته. الشك الذى يسرى فى صميم العلاقة الشخصية يشتبك وخيط الشك فى العلاقة بالوطن، وخلفهما يستقر الخراب العميم، فما الذى بقى لك أنت:

«أنت تهوى على ركبتيك نداء دم واتكاء خراب على بعضه
وتهيل على الرأس مرمدة الظن والحسرات
وتلطم وجهك من رهبة الظلمات وأزمنة
الدمع والأسئلة».

تلك هى الأزمنة التى حلت، أما أزمنة العشق فتخبو تحت ركام «اللهجة المسترببة»، ويضيع أثر المحبوبة برغم حضورها الذى تسجله التواريخ الجديدة، لكن لا بصورة المعشوقة الواحدة القادرة على منح الحياة ولكن كـ«قبلة صبغة فى أديم الزجاج» و «نبرة صوت» و «.. خط الحواجب والكحل والأحمر». قد تبدو الصورة هنا تجربة أوزيرية معكوسة،

فالرجل يلملم أشلاء المرأة، المحبوبة، التى لم تعد هى نفسها «هى انتشرت من ملامحها». العبارة تحمل أصداء «أنت واحدها وهى أعضاؤك انتشرت»، لكن الانتشار هنا أشد قسوة وأكثر إيلاماً لأنه يكاد يؤكد الانفصال والعجز عن المحبة من حيث هى فعل ووجود خلاق.

يحاول العاشق أن ينقذ المعشوقة من «الخراب العميم»، أن يرفع عنها الرصد، ويحل السحر، ويبدد ما بينهما من «نمل» الشك والخراب. لكن هل يستطيع؟ ما الذى يلملمه من رفات المحبوبة؟ إن حضورها يتحول إلى بعض من بقايا الألوان التى خلفتها أدوات الزينة، حتى صوتها يغدو مجرد «نبرة صوت» تخفى أكثر مما تبين، كأنها نبرة صوت آخر، منفصل عن صاحبته، صوت كطلائع النمل التى تسعى إلى جمع الحب، ثم تحطمه وتحول بينه وبين الماء كى تفقده القدرة على الإنبات:

«واللهجة المستريبة نملاً يدب دبيب الملامح فى

عاصف تتكسر تحت غرائزه الروح،

نملٌ تنشر أرساله الحب من مكمن الظلمات وتقضمه

عله يتكتم خبء تحوله وانكشافاته».

فالنمل الذى يجمع الحَبَّ، ثم يفلقه أو يقضمه حتى لا ينبت[٢]، هو الذى يجسد حضور «اللهجة المستريبة» فى علاقة الحب المحتضرة. وكأن كليهما، النمل والشك، يسلبان الحَب والحُب، القدرة على التجدد والنمو، فهما يحطمان الوحدة اللازمة للإنبات، ويحرصان على الفصل والقطع والجفاف لكى يصنعا العقم الضرورى لوجودهما.

النمل هو «طائف الشك»، «اللهجة المستريبة» والحاجز الذى يفصل الأنا عن الآخر، هو ما يسرى فى النفس مردداً أصداء الفناء والخواء والقطيعة، «... نمل بلا عدد يتسلل منك وفيك». الهواجس، الظنون، حتى الذكريات صارت بعضا من فلول النمل التى لا تنقطع.

نقول إن اليد أو القدم قد نملت، ونعنى بها أنها قد خدرت واسترخت، لا بالإرادة والرغبة فى الاسترخاء، ولكن بالعجز عن الحركة وفقدان السيطرة على الجزء الذى نمل، وكأنه قد شل أو بتر. وتغلغل النمل فى لحظة المحبة يوحى بالعنة التى إن لم تكن قد أصابت جسد المحب فإنها قد غورت فى روحه وسربلت نفسه وصنعت من العجز حداً فاصلاً بينه وبين المحبوب.

«الخبء هو المدخر والمخبوء». وفى القرآن «وهو الذى يُخرج الخبء فى السموات والأرض»، وفسر الخبء فى الأرض بالنبات، والذى فى السماء بالمطر.

فالنمل الذى يتكتم خبء تحوله وانكشافاته، يغدو بكتمانه وخيوط الشك التى يغزلها ستاراً يحجب النور عن خبء الأرض، النبات، ويحول بينه وبين خبء السماء، المطر. فيموت النبات من الكتمان ويسقط المطر سدى. كزفرة تتهدم فى دمعة صامتة.

وهكذا، تنتهى مقدمة الفاصلة بإعلان الفشل وتصدع تلك العلاقة الفشل الذى، ربما، يكشف عن تصدع أكبر فى جدار الوطن وروحه، بل فى معنى كونه الوطن. تلك النهاية لا يجسدها صوت وإنما دمعة صامتة. كأن الكلمات قد باتت عاجزة عن فضح هذا الخراب العميم. فما الذى يبقى إذن؟

«ليس يبقى سوى زفرة تتهدم فى دمعة صامتة».

بداية جديدة

نهاية المقدمة بكلمة «صامتة» تعود بنا إلى ارتباط الصمت بالفاصلة. فالصمت عند نهاية البيت الشعرى أو بعد أواخر الآيات هو «فاصلة» أى «مهلة»، فراغ يصل ويفصل فى آن، يقطع استمرارية البيت، أو الآية، لكى يفتح أمامنا سياقاً جديداً.

السياق الجديد تتشكل فيه دلالة جديدة للنمل ولعلاقة الشاعر به:

«هاهو.. تقوده الرائحة ويقودك

الإيقاع وأهوية المحاريب وخفاء المجازات...»

النمل رمز شديد الكثافة والثراء فى القصيدة. فهناك نمل الشك الذى يقتحم جدران العشق المتهدم ويعجل بفنائه المحتوم. والنمل هو أيضاً تلك الأيام المتعاقبة، المتشابهة، لعنة الزمن التى تأتى على الناس والحضارات:

«وهو الموكل فى توالى الدهور بنقل الاهرامات
ورماد المومياوات وأقواس النصر وهياكل
الحضارات ـ ذرة ذرة ـ إلى خلاء الشكل
وأبدية الفراغ المنبسط الذى تعود إليه
التراكيب ونضالات المعانى...»

وبينما تجسد «الأهرامات ورماد المومياوات وأقواس النصر وهياكل الحضارات» إنجاز الماضى وميراثه العظيم، تجد النمل يعمل على مسخ ذلك التراث وتحويله إلى جزء من أبدية الفراغ المنبسط. إنه يمحو، بحركته الدائبة، كل دالة تشير إلى البقاء أو الخلود «التواريخ تمحو التواريخ». هنا، لايبقى سوى.. الصمت: صمت النهايات، الاستسلام لأبدية الفراغ والإيغال فى:

«مسرب النمل حتى
قراه البعيدة فى ليلة الروح والجسد المتآكل
والنظرة الميتة!!»

الشاعر يرى فى استسلامه لغواية الإيقاع والمجاز ما يجعله يشبه النمل فى اندفاعه خلف «الرائحة». كلاهما تحركه قوة لا يستطيع لها دافع، كلاهما يندفع صوب ظلمة لا تنفك تدعوه إليها، وتراوده عن نفسه، وتنصب له القبور، التى هى كالأرحام، أشراك غوايات لاتنتهى. لكن، بينما يتوحد النمل والفعل الذى يقوم به، يعانى الشاعر من الانفصال القائم والمستمر بين ما يفعل وما يرى أن عليه أن يؤديه. فهو ممزع بين اختياراته الجمالية والأسئلة الوجودية والأخلاقية التى تطرح نفسها عليه. «فهو يحفر لنفسه ملاذاً فى ظلال اللغة، مستسلماً للوقوع فى إحدى «أشراك الغوايات»، لكنه لا يتوقف عن لوم نفسه، فهو «... الشاعر المنتشى بالخرائب والذكريات» يصطلى وحده «بالنبوءات والوهم»، ويواجه الاختيار الصعب بين الكلمة الخالقة والكلمة المضغة، بين الحياة فى تيه المجازات، وكأنها «ملاذ النمل»، والموت الروحى فى أبسطة الرمل وساحات بيت الشعر وترجيع القوافى والأوزان وكلمات العبيد الشعراء:

«ولا ملجأ فملاذ النمل أكرم على نفسه
من عماءات الإمعات الجيف» (ص ٨٩).

لكن هل ارتاح الشاعر فعلاً إلى ذلك الاختيار، أم أنه يظل وحده: «ليس لى درع ولامجد»، يطلق نداءات مكتومة ونبوءات لا تستجيب لها قافلة النمل الفاقد للوعى وللذاكرة، الضائع فى متاهات لغة السوق وتقلبات القردة والنخاسين، وتبدل «مواقع الأصوات فى عماء الحلوق». فهل يستسلم للصمت؟

الصمت الذى هو الفصل، القطع، الفطام، الخروج. خروج من البيت، الأصل، الرحم، ودخول فى مكان آخر، أو فى «المكان الآخر». لكن هل هناك بديل حقيقى لملاذ الشاعر الأصلى، قبل الفصل، وقبل الكلام، وقبل الخروج؟

ليس هناك مايعوض ألم الخروج من الأرض التى كانت مجمرة البدايات.

للذكرى والحنين إلى البدايات حضور قوى فى «الفاصلة». قد تكون البداية هى رحم الأرض، الذى هو أيضاً موضع الانتهاء. من ذا الذى لا يعاوده الحنين إلى تلك اللحظة المصمتة الداكنة اللون، قبل السقوط فى «أزمنة الدمع والأسئلة» والتردى فى هوة الشك الكامن فى الأبجديات؟

هناك نوستالجيا أو حنين دائم للعودة إلى زمن السكوت والظلمة الأولى. الطين والحرف، كلاهما، جنينى الإيحاء. كلاهما مادة أولية للخلق، للتشكيل، لإعادة الصياغة. وحين يعود الطين إلى مقدوره قبل الكلام، فإنه يعود بنا إلى لحظة ماقبل الخلق، ماقبل الشك.. والخطيئة، لحظة كان اليقين الأول الصامت مطمئناً إلى سرمديته، لم يكن الحرف قد غادر ظلمته الأولى:

«هكذا مرتجع الطين إلى مقدوره قبل الكلام
هكذا مرتجع الحرف إلى ظلمته الاولى»(٣).

أرسال نمل جديد

«تنمل الناس أى تحركوا واختلط بعضهم ببعض، أو تفرقوا للسعى تفرق النمل». إنه السعى وراء لقمة العيش، ومجرد البقاء. تلك هى حركة «الناملة... أى جماعات الناس السائرين فى الطرقات». تلك الحركة الدائبة الخالية من الإحساس بالآخر والوعى بالمصير والإيمان الشخصى بالحضور

الفعلي للواحد المتعالي، إيمان لا ينفصل عن الثقة بالعشق والمعشوق والارتباط بالأرض ومن عليها. إيمان لا يعرفه النمل ولاتحسه النامِلة.

لعل النمل الذى يجسد حركة الجماعة، السابلة، فى سعيها العقيم من أجل البقاء، هو هذا «النمل المعرف بالنداء». أما الشاعر، فهو «نملة نكرة» غير أن تلك النملة النكرة، كما فى الأمثولة الدينية، هى التى تملك المعرفة والقدرة على التنبؤ. منذ بداياته الأولى والشاعر يعرف ويعانق، فيما يشبه اشتهاء القدر، ذلك التفرد المعذب الذى يجعله يصر على دور الشاعر المقاتل، والنبى أحيانا، فى مواجهة القافلة، ذلك فى الوقت الذى يحتفل الجمع فيه بتاريخ جديد يمحو التواريخ التى كانت، ينقضها، أو ينسخها، ثم يكررها ويعيدها مرات ومرات حتى تصبح مسخا ممجوجًا، كهينمات الذين ماتوا هلعاً، وإيقاعات الذين ماتوا طمعاً.

العبيد الشعراء، النامِلة أو السابلة، يحتمون من لعنة الأسئلة وجحيم الظنون بمسخ المعانى واستبدال مواقع الأصوات فى عماء الحلوق، فيقضون حيواتهم فى استهلاك الكلام المألوف، المكرور، المدون، كأنه سماط أعد لهم، ما انفكوا يعاودونه مرات ومرات، كالنمل، يتبعون أرسالهم، ويقتفون أثر من مر قبلهم من عبيد مضوا فى الطرق المعبدة المأهولة.

جميعهم يحومون حول سماط المسخ الذى يصنعه الشعراء المداحون، النخاسون، الأرقاء. وقريباً منهم، فى ركن آخر من التعشيقة، «ينزوى الشاهد مابين فتوق الرجز المضغة».

وحده العاشق يعى رهبة الظلمات وصبوة السعى وراء النور، الحق، الإيمان. وحده يظل معلقاً بنسيج متفرد تتشبك فيه خيوط الدم بالمجاز: جسد إله مشنوق يتأرجح على تخوم الكلام المضغة وبلاغة الصمت:

«.. وحدى .. ليس لى درع ولا مجد
سوى عرى الوليمة
في عراء الرمل والفصحى.. وهل غير العراء
منبراً فى ضحوة العيد وأسماط بلاغ وثريد!!»

الكلام المضغة هو لغة السوق، المهرجان، العيد، حيث تتوارى الكلمة/ الشهادة والكلمة النبوءة لتتم الصفقة بين «خئون يعرض الصيد ولص يشترى بالرعب».

ويتوه الشاعر ما بين رفات الأهل وصيد الغرباء. فأى اختيار يبقى له سوى أن يقف وحيداً معانقاً صمته أو موته المختار. أما النبوءة/ التحذير فتضيع هباء بين أرسال النمل المعلقة مصائرها بالخراب العميم، الضائعة فى زحام الممالك والمصالح، الموغلة فيك كحضور باهظ الوطء لوجود منفصل عنك، مفروض عليك.

كأن النمل، بهذا المعنى وحده، هو الرصد والحصار المضروب على الحب والمعرفة، والسحر الذى يمسخ كل معنى ويحيله إلى جزء من «لوحة تعشيقها جمد».

ويكتمل ليل الفاصلة بتحول الوطن إلى سوق كبير، كل ما فيه أبلته قبضة النخاس وكل من فيه «... أشتوا بجراد الكذب وهلكوا...» فما الذى بقى فى هذا الخراب العميم؟

«شحاذون فى الساحة، أضواء دم من سالف القتل، سبايا، جوهر من أعين الموتى، عظام بُليت فى قبضة النخاس...».

«الهدايا منجز الماضى الذى ولى» فمن يمنحها لمن؟ لم يعد هناك شئ لا تطوله أيدى النخاسين وتجار الدنيا والدين والعبيد الشعراء ومبررى الهزيمة والسقوط والاستسلام. ميراث الأجداد لم يعد سوى «عظام بليت فى قبضة النخاس». تاريخهم رفات عظامهم، عيونهم التى تشكلت فيها صورة الدنيا ذات يوم، صارت جميعها سلعة معروضة للبيع والمساومة:

«جوهر من أعين الموتى...».

العبارة تستدعى السطر الذى أخذه إليوت فى «الأرض الخراب the waste land: those are pearls that were his eyes» [٤] عن مسرحية شكسبير «العاصفة»:

«تلك الآلئ كانت عيناه».

اللغة التى نحملها فوق ظهورنا والمجاز الموروث والذكريات التى صارت منفصلة عنا، كلها «جوهر من أعين الموتى» أو هى الجواهر التى كانت أعين الموتى. الحب الذى سرت فيه

أرسال النحل، فحطمته. الذكريات التى مسخت وثبتت ملامحها فى لوحة تعشيقها جمد..

ما نشاهده هو تحول موضوع حى، أو كان حياً، وذى قيمة وجدانية خاصة إلى جماد، مادة ذات قيمة تبادلية، مرتفعة الثمن، لكنها تجسد معنى الموت العقيم، المشاع. موت لايخلف جثة تخصب الأرض وتكمل دورة الحياة. موت كامل ونهائى. موت الروح قبل الجسد. موت:

«قافلة البدو التى تضرب فى

ذاكرة الرمل المُقفى...».

تتعدد صور الموت، فقد يكون كامناً فى السقوط الروحى والخلقى:

«وتقلب من تاريخ العشق الفراش أشفاراً

والبكر العوان كرباً ونواعى يندبن

أسفاراً ترسف من قيد إلى قوادة».

الذى يتجلى فيما تشهده اللغة من تحولات تحاكى المسخ الذى يلم بالعلاقات الشخصية والاجتماعية فى قلب أمة باعت «تسبيح القطا» لتشترى «مغزل الدم»!

هل كانت تلك هى البداية، أم أن البداية هى لحظة الصمت الفاصلة التى أعقبت قتل قابيل لأخيه هابيل؟ تلك اللحظة التى تبدو متكررة أبداً فى الزمان العربى:

«فى البدء كان قتالها، وفى البدء أبداً يكون:

قبيلة تستاق قبيلة...».

تلك هى بعض الدلالات المروعة التى يضفيها الراهن على الماضى حين يعيد كتابته، أو يكرره. لكن هل هناك طريقة واحدة لتأويل البدايات، أم أننا دائماً، بعد كل برهة، فاصلة، لحظة صمت، نبدأ من جديد، وكأن الزمان العربى هو سلسلة من البدايات التى تقطعها فواصل من الصمت والفراغ الذى دائماً ماينتهى «بطير من شظايا الجمر والفولاذ يهوى من تعاشيق السقوف».

فما الذى تغير من تاريخ القبائل حين تبدلت أدوات الذبح والسبى من السيف والرمح إلى الطائرات والقنابل؟ «التعاشيق» ومنجزات الماضى وجماليات اللغة / الشهادة هى التى مسخت واستحالت جزءاً من زمن «الخيمة والقفر الجليل». فصل آخر من تحولات «أزمنة طالت بها الأدهر»، «أم الوقت بدء انحلال بسجادة الكون»؟

«كان نمل بلا عدد يتسلل منك وفيك،

قبائله ـ فى ضراوة زحمته ـ فككتك

وبينكما شهقة ومسافة دمع ذليل»

بين «دمعة صامتة» فى نهاية القطعة الأولى «ودمع ذليل» فى نهاية القطعة السابعة، ازدادت ضراوة النمل وقدرته على التفكيك ونقض النساجة. لم يعد النمل فى التراب، وإنما هو فى الداخل «يتسلل منك وفيك» فكيف يتحد العاشق بمحبوبه وقد تفكك هو وانتثرت أشلاؤه؟ أما ما بينه وبين المحبوب فقد صار لانهائياً، ليس مجرد« دمعة صامتة» لكنه «شهقة ومسافة دمع ذليل».

فى أزمنة التصدع والحسرات، على الشاعر أن يهرب بمحبوبته: الحقيقة والمثال، المرأة والوطن، الجمال والشرف، ليرفع الرصد ويحلل بعشقه:

«.. ما بالسحر ينعقد

واركض بها فى الأرض، أضرم فى خرائبها

الأشعار...»

الشعر هو النار، القوة الخالقة، القيمة الحقيقية التى دونها يتساوى الكائن «والسقط الذى يسفى» .. تذروه الريح كأوراق الشجر الذابلة، كالندى، كالتراب، أو يضيع سقطاً، جنيناً لم يكتب له أن يحيا فى رحى عالم جدب عنين فظل محفوظاً فى «لوحة تعشيقها جمد».(٥)

هى انتثرت من ملامحها

نهاية القوس الأول هى لفظة «الحروف» التى تشير إلى البدايات، الحركة الأولى من الصمت إلى الكلام. ولعله من المألوف أن يُنظر إلى الصمت باعتباره الحالة الأولى أو الأصلية للبشر، كأنه حال الوجود فى داخل الرحم. ثم نولد

فى قلب حالة السكوت، العدم، الفراغ اللانهائى، وتولد معنا الصرخة التى تبعثها حالة الاغتراب الأولى. الخروج إلى عالم معاد يضع الأغلال على صرختنا، أغلال الحروف التى تقطع الحبل السرى الأخير: الصمت. الصمت يقطعه الكلام يضيع التوحد الأول مع الأم. يتسلل إلينا نمل الشك، وسوء الفهم وأشراك الكلام: غوايات الكلمة.

فى البدء كانت الكلمة. والكلمة هى التى جعلت من الطين خلقاً حين نُفخ من روح المتكلم الأول، وقيل له: كن، فكان، وكانت معه الخطيئة والفناء. الكلمة تخلق وتمنح الخلاص. لكنها أيضاً تشوه وتمسخ وتحيل إلى العدم، كأن القدرة على الخلق والإبداع هى نفسها القدرة على المسخ والتشويه.

المرأة هى الكلمة التى تهب الحياة وتصنع الشكل، فكيف إذا ما «هى انتثرت من ملامحها»؟ كأن اللغة تنحل تتفكك، تعود إلى حالتها الأولى، ويعود معها العاشق ممزعاً بين الحروف، ضائعاً «بين الهلاوس والفزع المنتشى بالنبوءات والوهم..»، رهين ذلك المحبس الضامر الباهظ الوطء: «أنت قيد الذراعين..»!

تتكرر العبارة حرفياً، وكأنها إدانة أو حكم لا ينقض وما بين المرتين تلملم المرأة حطامها، وتتكرر مرور العاشقين الذين لم يدخلوا فيها ولم تلق من عشقهم العنين سوى عقم أزاد انتثارها وبعثر أشلاءها، فما تخلق منهم واحدها «ولاعشبها ابتل». حتى فى لحظة الذروة تظل منعزلة، محجوبة عن عشاقها ومنتثرة:

«ومجد احتراقاتهم لم يكن غير محض زجاج تشعشع

نظرتها عبرة».

تلك المرأة، أكثر من محض امرأة. هى حضور يجاوز تصوراتنا عنه، والتشكلات التى يمنحها وعينا له. لا يمكن اختصارها أو حبسها فى معنى واحد أو دلالة محددة. هى واقع ووهم، جسد ورمز، أحرف غامضة منتثرة وكلمة واحدة ضامة:

«أنت قيد الذراعين.. سانحة تدريك

وأخرى تعريك، والنمل يكتب عريك..».

المرأة هى دائماً الفاعل: تدلل وتهمل، تمنح وتمنع، تنسج وتنقض ما نسجت، فكأنها إحدى ربات القدر Fates تخطط حيوات المخلوقات وتكتب تاريخها وتنسج مصائرها وأقدارها ثم تنقض ما نسجت، لا لذنب اقترفته تلك «النساجة»، لكن فقط لأن الإلهة قد شاءت. هكذا يتساءل الشاعر ونمل الشك يعتلى جسد العشق المتهدم، ويطوف ما بين بدن يتمزع وروح تحترق:

«هل كنت محض خيال ونساجة أبدعتك على

نولها واشتهت نقض مانسجت فهى فى نشوة

من فساد العناصر ترقب وجهك تنحل لحمته وسداه؟».

الصورة أيضاً تذكرنا بصورة بنيلوبى penelope وهى تنتظر عودة زوجها، أوديسيوس Odysseus الذى طالت غيبته عشرين عاماً، وكانت هى تعلل خطابها بوعود كاذبة، مدعية أنها لن تستطيع الزواج مرة أخرى قبل أن تنتهى من نسج الكفن الذى تصنعه للإيرتيس، حميها، وفى كل ليلة كانت بنيلوبى تنقض ما نسجت أثناء النهار. وعندما عاد أوديسيوس متنكراً أنكرته بنيلوبى حتى وصف لها شكل فراشهما!

امرأة الفاصلة تخوض تجربة مشابهة ومغايرة فى آن، فهى انتظرت عاشقها فى غيبته:

«كان الشتاء البهيم يبعثر عريك فى السجن،

وهى بكامل زينتها انتظرتك».

ولكن عند عودته بدت كأنها تنكر ذلك الكيان المتهدم، «.. نداء دم واتكاء خراب على بعضه»، وتنتظر رجلها الذى يعود «بالانقلاب الفلكى». لكن العاشق العائد يحمل فى صدره جراح شك لا تلتئم:

«هل مستحيل يلوح أم ممكن أبدى نهاياته بدؤه!!

واستباقات نمل الطلائع مستدفئ فى الضلوع؟!»

مرة أخرى يتخذ النمل قناعاً جديداً، فهو يقين الشبق واندفاعة الرغبة الصادية للمعشوق. وإذا ما كانت المرأة تملك أن تحدد الأقدار وتغزل الحيوات وتنسج الفواصل، فإن تلك

الكائنات الدقيقة التى تبدو بلا حول ولا قوة تمتلك معرفة غيبية «بأسرار الأرض وغيوب/ الظلمة وباطل الليل والنهار». كأنها قد غدت أكثر من مجرد كائنات عابرة مخلوقة لغاية محددة سلفاً، بل هي:

«نقاط من الاحبار الكونية المتسربة
بين سطور الكائنات ومتون الخلائق،
تهب غير المكتوب شفافية الانتقال إلى
أجناس النطق» (ص ٨٩).

هنا لون من ضفر، أو تضفير، الصور الذى تتجاوز به أشعار عفيفى مطر رؤيته الحادة المحددة. فإذا كانت المرأة قد ارتبطت بالنمل فى مطلع القصيدة، باعتباره طائف الشك، فإنها تعود هنا لتلتقى بالنمل فى علاقة جديدة توشجهما معاً فى تعشيقة الخصب والنماء وتجدد الحياة؛ إذ إن كليهما ينتظر انتهاء الشتاء ومقدم الربيع.

نعم، «الموت بوق يجلجل»، ولكن خروج النمل من مكمنه بشارة «بالانقلاب الفلكى»، وإعلان بفك الرصد ورفع عذابات الانتظار، بأن الإله الذى مات ودفن فى الشتاء قد عاد الآن يخصب الأرض بجثته ويعيد إلى الوجود ـ بشهادته ـ روح الحياة.

فلكى تتجدد الحياة، يجب أن يدفن الإله المغدور: قد يكون هو العاشق المردى بالهوى والشك، أو هو الحب «الذى ربما كان»، أو الذى لم يكن قط، أو هو المحبوب: الضحية التى لابد أن تذبح للوصول إلى «علم اليقين» لرؤية ذلك المخبوء وراء نبرة الصوت، خلف الوجه/ القناع، فى الظلمة التى يصنعها محض الوجود: وجود المحب ووجود المحبوب:

«التين المتهتك وحلمات التوت وإغواءات
العناقيد وحرائر القطيفة من
طلع وحب حصيد».

هكذا تنتهى الفاصلة بإعلان الانقلاب الفلكى الذى يصاحب إعادة ميلاد الإله المغدور الذى وطأ الموت ودثر الصمت بأكفان الشك والرهبة، لتولد الكلمة واهبة الحياة والبشارات. لكن السؤال يظل عالقاً، منذراً بتحول جديد مع انقلابات الفصول:

«هل مستحيل يلوح أم ممكن أبدى نهاياته بدؤه!!»
هل هناك عاشق قادر على الإجابة أبداً؟

الهوامش :

(١) أليست الأبيات المنسوبة إلى عنترة، بل إن قصة عنترة كلها، تكشف عن ذلك اللاوعى الجمعى:

ولقد ذكرتك والرماح نواهل منى
وبيض الهند تقطر من دمى
فوددت تقبيل السيوف لأنها
لمعت كبارق ثغرك المتبسم

(٢) «وإذا جمعت (النملة) الحب فى بيتها خافت أن تنبت فتقطع كل حبة إلى قطعتين لتذهب عنها قوة النبت... ثم تأتى بقطعها وتبسطها فى الشمس حتى تزول عنها النداوة فلا يتعفن، وإذا أحست بالغيم ردتها إلى مكانها خوفاً من المطر، وإذا ابتل شئ منها بالمطر تنشرها يوم الصحو لتزول عنها النداوة...».

زكريا القزوينى، **عجائب المخلوقات وغرائب الموجودات**، تحقيق: فاروق سعد دار الآفاق الجديدة، بيروت، ١٩٧٨.

(٣) لعل من الواجب أن أعتذر عن انتقالى المفاجئ، أحيانا، إلى قصائد أخرى فى الديوان، ولكن هل هناك «فواصل» حقيقية بين قصائد الكتاب، أم أن جميعها أجزاء من قصيدة واحدة. هذا المقطع من قصيدة «**أكتمل ذبيحاً**»، ص ٢٧.

(٤)
Full fathom five the father lies.
Of His Bones are coral made;
Those are pearls that were his eyes
Nothing of him That doth fade,
But doth suffer a sea change
Into Something rich and strange.
(The tempest, Act 1, scene 2)

وردت الأبيات فى مسرحية شكسبير العاصفة، وفيها يحاول آريال إغاظة فرديناند بإيهامه أن أباه قد مات غرقاً، مع دعوته لفرديناند أن يبتهج لما تعرضت له جثة الأب الغريق من تحولات بسبب «تغيرات البحر». فقد

تحول «الأب» إلى جواهر وأحجار كريمة، «شئ قيم وغريب»، وهو مايرى إليوت أنه قد حدث للأب الإله وللقيم التى تعتمد على وجوده، إذ تم تحويلها جميعاً إلى سلعة، قد تكون مرتفعة الثمن، لكنها قابلة للبيع والتبادل. وفى الوقت نفسه، انعدمت قيمة الخصب والنماء المرتبطة بالإله المشنوق. فالإله الغارق ليس سوى بعض لآلئ وأحجار كريمة.

(٥) **تعاشيق** هو عنوان المقطوعة الأولى فى ديوان عفيفى مطر **فاصلة إيقاعات النمل**، وبين التعاشيق والفاصلة علاقة مركبة تجمع ما بين التقابل والتوازى. فالتعاشيق كلمة توحى بالربط أو الوشج الذى يجمع الماضى والحاضر ويضمهما معاً فى إطار واحد، بل فى نوع من التداخل الحميم الذى يكاد يلغى ذلك الحد الفاصل، حقيقياً كان أو متوهماً، بين الزمن الذى تشير إليه اللوحة وجودها الراهن، كـ«لوحة تعشيقها جمد»، بين حاضر الصوت المُتذكر والولد المتذكر، بين الجمال المصنوع الصامت الذى تجسده «أقواس الزجاج الصلب» وحياة الصبا المتقد بأشراك غوايات لم يعد باق منها الآن سوى «جمر زفرة تخبو يغطيها الرماد».

أى لوحة تلك التى تجمع بين زمن الفاصلة وأزمنة اللآلئ المتشابهة فى عقد كاد ينفرط؟

«شمس تميلُ،

وسرب الطير منفرط ومنعقد

والقمح من ذهب الأضواء يتقد» (ص ٧).

لانستطيع أن نجزم ما إذا كانت هذه الصورة حية، متألقة، تطفو بوهج صبوتها على صفحة الذاكرة أم هى بعض تفاصيل من «لوحة تعشيقها جمد» هل هى إحدى صباحات الزمن الضائع أم هى لحظة وقوف الشاعر أمام تلك اللوحة كما كان أسلافه يقفون على الأطلال؟

إن حركة الطير نفسها، «منفرط ومنعقد»، تبدو كأنها صورة أخرى لعملية تعشيق الزجاج، لكن هذا التشابه يوحى بأن تلك الطيور قد مسخت. والنص يواجهنا باستمرار بتحولات من هذا النوع الذى تغدو فيه حركة الطيور فى انتظام ودقة «أقواس الزجاج الصلب». هل فى هذا التحول تحقق حلم أم تجسد كابوس؟ بالنسبة إلى الذين باعوا تسبيح القطا فإن هذا التحول هو انتقال لقيمة مادية أعلى، استيعاب للمتغيرات ومرونة فى التعامل مع الواقع. أما بالنسبة إلى الولد الحالم فإنه لا شئ يعدل تسبيح القطا. فالتحول عنده ليس سوى لون من المسخ، يخلف الجدب ويورث العقم وينزع من العالم معنى القيمة:

«يا أيها الولد

فى عنكبوت الشمس ـ وأُضحى

عيناك من قبس والقلب ينفئد».

للوهلة الأولى نظن أننا فى قلب مشهد رومانتيكى تقليدى: صبى يقف وحده مغموراً بجمال الطبيعة. ولعلنا نتوقع بعد ذلك نوعاً من الحسرة والأسى على مافات، لكننا نجد خطاباً متعدد المستويات، فـ « القلب ينفئد». قد يتعلق الأمر بمشاعر شخص يتأمل طفولته ويحن إليها، لكنه يرتبط أيضاً بواقع جماعة مسخت كل مفردات حياتها، ماضيها وحاضرها ومستقبلها، فأصبح كل مافيها عقيم «خضرة.. لا تلد» «غيمة» مسخها الزجاج فصارت صورة جامدة لا وظيفة لها، ولاضرورة لوجودها ، «لا ماء ولا زبد»، و«العشب»، الذى يفترض أنه يصنع الحياة، يتحول إلى «بعض سواف من ذرور اللون ينشرها/ عصف وأزمنة» والسواف لفظة مرتبطة بمعانى الهلاك والفناء ـ فالسواف هو «الموت فى الناس والمال... وهو داء يأخذ الإبل فيهلكها... والسواف، بفتح السين، الفناء...» كذلك الذرور ـ «ينُثر على قميص الميت الذريرة... والذرور، بالفتح: مايذر فى العين وعلى القرح من دواء يابس».



الشعر دون نظم*

تزفيتان تودوروف *

ربما تضمن عنواني سؤالاً: ما الذي يتبقى من الشعر إذا أزيل النظم؟، فمن المعروف جيداً ومنذ الفترات الكلاسيكية، أن حاصل جمع القافية والبحر وحديهما لا يساوي شعراً، والرسائل العلمية التي كتبت نظماً تقدم الدليل على ذلك.

ليس السؤال بهذه البساطة على أية حال، لاسيما إذا سعينا إلى صياغته في شكل إيجابي، فما الشعر - إذن - إذا لم يكن هو النظم؟ إن سؤالاً بديهياً ينبثق من الصعوبة التي نواجهها في الإجابة عن السؤال الأول.

* هذا المقال فصل عنوانه Poetry without Verse من كتاب تودوروف الأجناس في الخطاب **Genres in Discourse**, translated by Catherine Porter, Cambridge university press New York, Port Chester Melbourne sydney, 1990. قامت بالترجمة، **فاطمة قنديل** شاعرة ومحررة بمجلة «فصول»، وراجعت الترجمة **سمية رمضان** مدرس اللغة الإنجليزية بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

هل ثمة شئ يعد «شعرية» عبر ثقافية Transcultural وعبر تاريخية Transhistoric، أم أن هناك حلولاً متمركزة ومحدودة في زمان ومكان؟

فلنبدأ بدراسة قصيدة النثر في مناقشة هذه المشكلة؛ حيث إن الوجه المقابل للنظم هو النثر، فإذا تغاضينا عن النظم فماذا يقابل الشعر إذن؟ وبحثًا عن هذا سوف نجد حالات تجريبية نموذجية، إذا جاز التعبير.

إذا كانت قصيدة النثر مكاناً نموذجياً نبحث فيه عن إجابة الأسئلة المتعلقة بطبيعة «الشعر غير المنظوم»، فربما كان من الأفضل أن نبدأ بفحص عمل يسبقنا في هذا المجال، وعلى وجه الخصوص، التاريخ المؤثر والموسوعي لأجناس الأدب لسوزان برنار المسمى بـ (القصيدة النثرية من بودلير حتى اليوم)[1] (Le poéme en prose de Boudelaire á nos jours) حيث كُرِّس - لذلك السؤال - فصل بكامله هو «جماليات قصيدة النثر».

يتمثل بدقة – عند سوزان برنار – جوهر الجنس الأدبى [قصيدة النثر] فى تسميتها المتناقضة:

«فالمجموعة الكلية المعقدة من القوانين التى تهيمن على تنظيم ذلك النوع الأصلى موجودة فعلياً بقوة وفى أقصى تحققها: فى قصيدة النثر... فقصيدة النثر، فى الحقيقة، تتأسس على وحدة من المتناقضات ليس فقط فى شكلها بل فى جوهرها أيضًا: النثر والشعر، الحرية والصرامة، الفوضى المدمرة والفن المنظم»(ص ٤٣٤).

ومؤلف قصيدة النثر:

«يهدف إلى كمال ساكن، إلى حالة من النظام والتوازن، أو بمعنى آخر إلى اللانظام الفوضوى للكون الذى يمكنه أن يولِّد – فى قلبه – كونًا آخر، أن يعيد خلق العالم»(ص ٤٤٤).

ليتذكر القارئ أن محل البحث هنا: لم يزل قصيدة النثر، وليس الشعر غير المنظوم، مما يستدعى مقولة تحذيرية تتعلق – على أية حال – بملمح مميز لخطاب برنار. فهناك فارق بين أن نؤكد أن ما يميز قصيدة النثر هو المواجهة بين المتناقضات، وأن نقول إن قصيدة النثر يحكمها أحيانًا مبدأ واحد، وأحيانًا أخرى نقيضه (على سبيل المثال، الميل إلى التنظيم أو عدم التنظيم). التأكيد الأول ذو محتوى معرفى دقيق ويمكن إثباته أو دحضه بدراسة النماذج كما سوف نرى، أما الثانى فلا يمتلك هذا المحتوى الدقيق. بمعنى أن (أ) وما ليس (أ) يقسمان الكون تمامًا إلى الدرجة التى لا يصبح معها معنى للقول بأن شيئًا ما يمكن تمييزه على أنه (أ) أو (ليس أ).

تنتقل سوزان برنار – دون توقف – من تأكيد إلى آخر – كما ألمحنا فى الفقرة المقتبسة سابقًا – التى تفتح وتغلق الجزء الأول لمناقشتها.

فلننتقل، إذن، إلى الموضوع الذى يهمنا بشكل خاص، وهو تعريف الشعر. إذ بعد أن شرحت برنار مكونات النثر (الواقعية، الحداثة، الفكاهة.. إلخ، وسوف نضع جانبًا هذه التساؤلات أيضًا)، تلتفت إلى تعريف القصيدة، وملمحها الأول والأساسى هو الوحدة، فتقول: «لدينا تعريف للقصيدة بوصفها «كلا»، يعد الوحدة والتركيز مقوميه الضروريين» (ص ٤٣٩)؛ «كل شئ «يعمل» جماليًا، كل شئ يسهم بالمشاركة فى التأثير الكلى، كل شئ موصول بالآخر وصلاً لا فكاك منه فى هذا العالم الشعرى، الذى هو غاية فى إحكام الوحدة والتعقد فى آن»، حيث تكون لدينا «مجموعة من العلاقات، عالم منظم تنظيمًا فائقًا» (ص٤٤١).

هذه العبارات عن الوحدة، الكلية، التماسك، تبدو مألوفة بالنسبة للقارئ المعاصر، فلقد اعتدنا أن نلحظها منسوبة إلى الأبنية بشكل عام أكثر من اقتصارها على القصائد. ويمكن أن نضيف: إذا لم تكن كل بنية بالضرورة شعرية فليست كل قصيدة بالضرورة مبنية.

ينتمى نموذج الوحدة العضوية إلى الرومانتيكية. غير أننا لا نستطيع أن ندخل فيه عنوة كل «قصيدة» دون أن نمارس عنفًا، سواء على النص أو على اللغة الواصفة للنص، أعنى المفردات النقدية، وسوف أعود إلى هذه النقطة بعد قليل.

عندما أدركت برنار أن التعريف بمصطلحات الوحدة يتسم، إلى حد ما، بقدر كبير من التعميم (برغم كل شئ، أليست الرواية أيضًا عالمًا منظمًا إلى درجة فائقة؟) نجدها تستدعى ملمحًا ثانيًا للقصيدة، يعد إسهابًا فى الملمح الأول، يسمح لنا بأن نميز الشعر عن الأجناس الأدبية الأخرى، وهو علاقة محددة مع الزمن أو – بشكل أدق – طريقة للهروب من قبضته:

«إن القصيدة تطرح نفسها بوصفها كلا، تركيبا غير قابل للانقسام... وبذلك نصل إلى مطلب أساسى رئيسى للقصيدة، وهو أن وجودها بوصفها قصيدة مشروط بقدرتها على استبقاء [الحفاظ على] أطول أنواع الديمومة الممكنة للحاضر الأبدى للفن، أى قدرتها على أن تقوم بتثبيت عملية متحركة فى أشكال غير زمنية

– ومن ثم تختلط بـ [تتداخل مع] متطلبات الشكل الموسيقى». (ص ٤٤٢).

وإذا أردنا أن نعرف الحقائق اللغوية موضع النقاش، فإننا نكتشف أن هذه اللازمنية قاسم مشترك شائع بالنسبة إلى سلسلتين من التقنيات.

فى بداية السلسلة الأولى، نجد المبدأ الذى يكمن أيضًا وراء الإيقاع والقافية (وهما غائبان الآن) وهو التكرار الذى يفرض: «بنية إيقاعية على الزمن الحقيقى للعمل» (ص ٤٥١). فى المجموعة الثانية من التقنيات نجد الزمن ممحوًا تمامًا؛ إما من خلال تقريب لحظات مختلفة أو بواسطة تدمير المقولات المنطقية (ذلك التمييز الذى ما إن يتم وضعه حتى يصبح موضع نقاش، حينما تضيف برنار مؤكدة الكلمات: «وهو يعادل الشئ نفسه» (ص ٤٥٥).

وتتكشف المقولة الأخيرة (هذا إذا كانت مقولة واحدة) فى السياقات التى: «يثب فيها الشاعر إلى حد مؤلم من فكرة إلى أخرى»، «مفتقرًا إلى مناطق التحول» (ص ٤٥٥)، مشتتًا «الصلات، والترابط بين الأفكار، وكل اتساق الوصف، وكل تماسك فى السرد؛ فالشعراء المحدثون، بعد رامبو، يفضلون الوجود فيما هو غير متواصل ليتسنى لهم إنكار العالم الحقيقى» (ص ٤٥٦). سوف نتغاضى عن أن اللاتماسك مقدم هنا على أنه قسم من الأقسام، أى بوصفه ملمحًا خاصًا من التماسك نفسه، من الوحدة أو الكلية (من خلال وسيط الحضور الأبدى)؛ ولنؤجل الفحص التجريبى لهذه التأكيدات. فحين نحصر أنفسنا – فى هذه اللحظة – فى تعريف الشعر فقط، يمكن أن نستخلص ما يتكافأ به مع اللازمنية. غير أن الأدوات المستخدمة لإنتاج هذه الحالة اللازمنية، أو على الأصح العمليات التى ربما تمتلك هذه اللازمنية بوصفها نتيجة لهذه العمليات (التكرار – اللاتماسك)، يمكن على سبيل الافتراض أن تختزل إلى هذه النتيجة العامة الواحدة؛ حيث يمكن هذا الاختزال من إجمال التكرارات واللاتماسك تحت وهم اللازمنية، وهو اختزال هش تمامًا، مثله مثل القياسات المنطقية التى عودتنا إياها مسرح «العبث»: «البشر فانون، الفئران فانون، ومن ثم فالبشر فئران».

ربما يكون أكثر حصافة وأكثر دقة أن نترك جانبًا مبادئ الوحدة واللازمنية ذات القيمة العملية الضئيلة، التى لا تعلمنا شيئًا، وأن نعيد صياغة أطروحة برنار فيما يلى:

«يمكن الوصول إلى الشعرية أحيانًا بواسطة التكرار وأحيانًا بواسطة اللاتماسك اللفظى».

ربما يكون هذا صحيحًا، ويمكن التحقق منه، غير أنه لا يعطى تعريفًا واحدًا محددًا للشعر. فلننظر إلى بعض قصائد النثر الفعلية كى نختبر الصلاحية التجريبية لهذه الفروض؛ حيث فكرة الشعر قيد العمل. ويساعدنا فى هذا البحث اثنان من شعراء قصائد النثر المعروفين ألا وهما بودلير ورامبو.

من الطبيعى أن نبدأ بـ «بودلير»، وإن لم يكن هو مخترع الشكل كما أصبح معروفًا على نطاق واسع اليوم (حتى إذا افترضنا أن وهم المخترع ذو معنى)، إلا أنه هو الذى أثبت شرعية هذا الشكل وأدخله إلى أفق معاصريه والذين جاءوا من بعده، والذى جعله نموذجًا للكتابة، جنسًا أدبيًا، بالمعنى التاريخى للكلمة، إنه هو أيضًا الذى روّج للتعبير الفعلى «قصيدة النثر» منذ أن استخدمها ليشير إلى مجموعاته الأولى المنشورة.

ويزداد الأمل فى البحث عن إجابة لسؤالنا حينما نقرأ فى إهداء المجموعة أن بودلير قد حلم بـ «معجزة النثر الشعرى الموسيقى بلا إيقاع وبلا قافية»[٢]، هذه الموسيقى الموعودة للمدلول هى مجرد متغير اصطلاحى لـ «الشعر دون نظم».

على أية حال، لقد أفلح بودلير فى طرح السؤال، غير أن رد الفعل الذى قدمته نصوص المجموعة كان إلى حد ما مخيبًا للآمال، على الأقل عند القراءة الأولى، لأن بودلير لم يكتب فى الحقيقة شعرًا دون نظم، ولم يكن ببساطة يبحث عن موسيقى المعنى، بل كان، بدل ذلك، يكتب قصائد بالنثر بمعنى أنها نصوص تستثمر – فى جوهرها الفعلى – التقابل بين المتناقضات (ولهذا السبب يمكن أن يكون محل

الجدل أن المجموعة التى كان عنوانها موضوعًا لتردد بودلير تستحق أن تسمى «قصائد نثرية صغيرة» أكثر من كآبة باريس Spleen de Paris، حتى لو كان العنوانان مترادفين بشكل ما).

ويبدو الأمركما لو أن بودلير انتزع العناصر الموضوعية والبنية الخاصة بتسعة أعشار هذه النصوص من اسم الجنس «النثرى ـ الشعرى poetic - prosaic» أو تحايل على ترجمة أقل اسمية كما لو كان منجذبًا فقط إلى الجنس الأدبى، إلى ذلك المدى الذى سمح له أن يجد شكلاً ملائمًا «التجاوب a correspondence» للعناصر الموضوعية الخاصة بـ الثنائية، التناقض، التعارض، ومن ثمّ فإنه يقدم توضيحًا جيدًا لتعريف برنار للجنس الأدبى.

هذا التأكيد يمكن تدعيمه إذا استدعينا قبل أى شئ الأشكال أو الصور الثلاث المختلفة التى تكشف عنها الدراسة الأولية للثنائية.

تستحق الصورة الأولى اسم اللامعقولية (implausibility) (لقد تحدث بودلير نفسه عن الغرائبية bizarreness وهى ظاهرة يمكن وصفها لكنها تشذ كثيرًا عن العادات المألوفة؛ بحيث لا يكون فى وسعنا سوى أن نقابلها بالظواهر أو الوقائع «المعتادة normal». وعلى سبيل المثال، ففى قصيدة «المقامر الكريم» نجد أن الآنسة بيستورى هى أغرب امرأة يمكن أن توجد، وكذلك فإن كرم الشيطان يتجاوز كل التوقعات، وفى قصيدة «منح الجنيات» يتم رفض المنحة العلوية، وفى «بورتريه للعشيقات» يقود كمال العشيقة إلى قتلها.

يمكن هذا التناقض ـ فى بعض الأحيان ـ من مقابلة فاعل المنطوق بمعاصريه؛ حيث يجاهر هؤلاء المعاصرون بفلسفة إنسانية ساذجة، بينما يؤمن الأول بأن الألم يجب أن يكون عقابًا موجهًا لإيقاظ الكرامة.

ويمثل التضاد «ambivalence» الصورة الثانية للثنائية، وهى تتمثل فى شكلين متقابلين يوجدان معًا ويشخصان الشئ نفسه، بطريقة منطقية تقريبًا فى بعض الأحيان.

ويمكن توضيح التضاد بوصفه تناقضًا بين الأشياء، بين ما هى عليه فى ذاتها، وما تظهر به. فالإيماءة التى تظهر على أنها شئ نبيل هى شئ فظ (فى «المزيف»، «الحبل») وكذلك فإن صورة معينة لامرأة هى الحقيقة التى تحمل فى باطنها صورة مختلفة (فى المرأة البرية والمغناج المتأنقة) وغالبًا ما يكون للشئ نفسه جانب ذو طابع ثنائى فى مظهره كما فى جوهره. فثمة امرأة قبيحة وجذابة فى آن فى «الارستقراطى»، نموذجية وذات طبيعة هيستيرية فى «أيتهما الحقيقية» وثمة رجل يحب امرأة ويريد أن يقتلها فى الوقت نفسه كما فى «المغازل البارع فى الصيد»، أو رجل يجسد الوحشية ويتوق إلى الجمال فى آن؛ فى «الزّجاج السئ» أو حجرة هى حلم وحقيقة فى آن، كما فى «الحجرة المزدوجة» بينما تنال أماكن معينة قيمتها من واقعها الفعلى الذى يجسد الغموض: على سبيل المثال، الغسق حيث يلاقى النهار الليل كما فى «شفق المساء» أو ميناء حيث يندمج معًا الفعل والتأمل كما فى «موانئ البحر».

ويمثل الطباق antithesis المستخدم بوفرة عند بودلير الصورة الثالثة والأخيرة من الثنائية، وهو عبارة عن تجاور وجودين، أو ظاهرتين أو أفعال وردود أفعال تؤول فى النهاية إلى خصائص متناقضة. هكذا يكون لدينا إنسان وطبيعة بهيمية كما فى «المضحك»، أو إنسان وطبيعة كما فى «الكعكة»، رجال أغنياء وآخرون فقراء فى «الأرامل» و«عيون الفقراء»، البهجة والمعاناة فى «المهرج العجوز»، الزحام والعزلة فى «الحشد، العزلة» ، الحياة والموت فى «المقبرة وقاعة التصويب»، الزمن والأبدية فى «الساعة»، السماء والأرض فى «الغريب»، وغيرها.

وكما رأينا فى صورة اللامعقولية، سوف نجد هنا أيضًا ردى فعل متناقضين للظاهرة نفسها كل واحد منهما إلى جانب الآخر، وفى حين يرجع أولهما غالبًا إلى الحشد ينتمى ثانيهما إلى الشاعر ومثال ذلك: البهجة والإحباط فى «الآن» السعادة والشقاء فى «الرغبة فى الرسم» الحب والكراهية فى «عيون الفقراء» الإباء والتوقع فى «الغوايات»، الإعجاب والرعب فى «صلاة اعتراف الفنان».. إلخ.

ويمكن اكتشاف هذا التجاور الطباقى، بدوره عبر صيغة مأساوية أو سعيدة، فحتى أولئك البشر الذين يشبه كل منهم الآخر يرفض كل منهم الآخر كما فى «يأس المرأة العجوز»، وذلك الطفل الثانى «الذى يشبه الأول تمامًا حتى إننى اعتبرتهما توأمًا» يتورطان معًا فى «حرب قتل الأخ لأخيه حرفيًا» «الكمكة» و«كآبة باريس». غير أن كلا الطفلين، الغنى والفقير، فيما أرى يعودان إلى الاتصال مرة أخرى بواسطة «أسنانهما المتطابقة البيضاء»، وذلك برغم انفصالهما عبر «حواجز رمزية» فى «لعبة الطفل الفقير» (ص٣٦)، وكذلك فإنه إثر الهجوم الوحشى على المتسول العجوز الذى أعطاه ظهره تستطيع «الأنا» أن تعلن: «سيدى، أنت صنوى» فى «أوسعوا الفقراء ضربًا».

وحتى لو كانت الأحلام مقابلة للواقع، فإنها تصبح تمامًا كالحقيقة فى «المشروعات» و«النوافذ».

ولا توجد هذه الثنائية المطردة فى التركيب العام أو فى العناصر الموضوعية للبنية فقط. لقد لاحظنا كيف أن عناوين كثيرة قد بنيت على أساس تجاور المتناقضات كما فى:

- ڤينوس ومهرج البلاط الأحمق.
- الكلب والزجاجة ذات الأريج.
- المرأة البرية والمغناج المتأنقة
- الحساء والسحب، المقبرة وقاعة التصويب.

كما ترجع عناوين أخرى مباشرة إلى الثنائية (هذا فضلاً عن تلك التى تكتشف فى الأشياء مثل الموانئ، الغسق). ومثال ذلك:

- الغرفة المزدوجة.
- أيتهما الحقيقية؟
- المرآة.

وغالبًا ما تتوازن كل الجمل بين طرفين متناقضين مثل:

- الزوجة المبهجة اللعينة.
- كثير من المسرات كثير من الألم.
- المغازل البارع فى الصيد.
- صرة الغائط.
- العطور الرقيقة.
- الكلب والزجاجة ذات الأريج.

وقد نرى هذه الثنائية فى عبارات مثل العبارات التالية، الواحدة تلو الأخرى كما فى «المهرج العجوز»: «البهجة فى كل مكان، صنع المال، الفسوق، فى كل مكان تأمين المستقبل هو الخبز اليومى، فى كل مكان السعار يتفجر من الحيوية، هنا التعاسة المطلقة، والتعاسة تصنع كل هذا الفزع عبر خداع الأسمال الكوميدية» (ص ٢٦).

وكذلك فى مثل هذه العبارات:

«الحشد، الوحدة: شكلان متطابقان وقابلان للتبادل بواسطة شاعر خصب وذى فاعلية. إن الرجل غير القادر على أن يأتنس فى وحدته هو فى الوقت نفسه غير قادر على أن يكون وحيداً فى حشد من الناس» (ص ٢٠).

بنيت النصوص بكاملها على «سيمترية» متقنة، وعلى هذا فالغرفة المزدوجة تتكون من تسع عشرة فقرة، منها تسع للحلم، تسع للواقع، وقد تم الفصل بينهما بواسطة فقرة تبدأ بـ «لكن.. أيضًا فى». وفى قصيدة «ڤينوس ومهرج البلاط الأحمق» تجد ثلاث فقرات كرست للابتهاج وثلاث كرست للمعاناة، والفقرة السابعة تجئ فى المنتصف، وتقول:

«الآن، فى منتصف كل هذا الابتهاج الكونى أمسكت بلمحة من الروح المليئة بالأسى» (ص١٠).

وحتى إهداء المجموعة يوضح، أكثر من كونه ينظر، هذه المواجهة المطردة للنقائض، كما لو كنا ننساب داخل فقرة واحدة من الشكل الشعرى إلى فكرة المدينة الكبيرة منظوراً إلى كليهما، من خلال بودلير، على أنهما ملمح بنائى لقصيدة النثر. وتطرد هذه المتباينات إلى ذلك الحد الذى يجعلنا ننسى أننا نتعامل مع متباينات، مع متناقضات ومع تمزقات ودموع مأساوية كامنة؛ فالطباق عند بودلير متضمن

فى نظام من التجاوبات ولا يقتصر على القيام باستدعاء المتناقضات من أجل أن يتطابق مع التسمية المتناقضة لقصيدة النثر. وأيًا ماكان الموضوع أو الشعور الذى يتم وصفه، فهو فى النهاية يدمج فى وفرة من الأصداء: مثل المرأة زهرة الدهلية الأليجورية التى من أجلها - فى «دعوة لرحلة» يحلم الشاعر بإطار - وطن، ربما يشبهها:

«أليس من الممكن أن تبقى فى إطار مماثلتك،
أليس من الممكن أن ترى نفسك منعكسة هناك،
فى تجاوبك الخاص، كما تقول الصوفية»
(ص٣٣).

وربما يتملكنا الإعجاب إزاء هذه الوفرة فى المتشابهات، وهذا القياس رباعى الشكل (المرأة بالنسبة إلى الوطن كالبورتريه بالنسبة إلى إطاره)، الذى يتم تدعيمه عن طريق التشابه بين الموضوعات المتجاورة: الإطار يجب أن يشابه البورتريه، والوطن يجب أن يشابه المرأة، ويجب ألا ننسى أن البورتريه فى الحقيقة هو بورتريه المرأة، هو صورتها المطابقة للأصل (كل ما هو مفتقد هو التشابه المباشر بين إطار اللوحة والوطن).

هذا «التجاوب» الفائق هو ما يميز إلى حد بالغ عالم بودلير سواء ما كان منظومًا منه أو منثورًا، وهو بلا شك يمثل توضيحًا جيدًا لما أسمته برنار: «مجموعة من العلاقات، عالم منظم إلى درجة فائقة».

وبرغم ذلك، فإن ما يوحد مجموعة بودلير الشعرية، حقيقة، هو بالضبط ذلك التقابل بين المتناقضات.

ولا تقتصر العلاقة بين قصيدة النثر وتباين العناصر الموضوعية على هذا التشابه البنيوى فقط. فكما نعرف، هناك كثير من القصائد يتخذ من العمل الأدبى للشاعر موضوعًا له. ومن ثمّ يمكن أن نضيف علاقة المشاركة إلى علاقة المشابهة فى قصائد مثل: «صلاة اعتراف الفنان»، «الكلب والزجاجة ذات الأريج»، «الزحام»، «المهرج العجوز»، «الغوايات»، «الرغبة فى الرسم»، «فقدان الهالة»، وغيرها.

وما يعد أروع من ذلك، أن التباين المستدعى والمشيد بدقة من «النثرى» و«الشعرى» يتم إدراكه لا على أنه مقولة أدبية وإنما بوصفه أبعادًا للحياة وللعالم.

ألا يكون، إذن، الرجل الذى يحلم بالسحاب بينما يسعى الآخرون إلى إعادته إلى الأرض قريبًا من «الحساء النثرى» شاعرًا، فى «الغريب» و«الحساء والسحب». ألا يعنى كونك تحيا كشاعر أنك تحيا فى الوهم «وبرغم أننى قد أكون شاعرًا إلا أننى لست ساذجًا كما تريد أن تعتقد؟» «المرأة البرية والمغناج المتأنقة، ص ١٩»؛ تحيا مثل أولئك الهائمين السعداء الذين تحرروا من الروابط المادية، والذين يحظون بإعجاب الطفل الصغير الذى يتحدث باسمه الشاعر قائلاً: «للحظة كانت لدى فكرة غريبة هى أننى ربما - دون علم منى - يكون لى أخ» «المهمات، ص ٧١». وأليس العبء الثقيل للحياة مقابلاً تمامًا لشمل «النبيذ.. الشعر أو الفضيلة» كما فى قصيدة «اسكر، ص ٧٤»، أليس نثر الحياة الذى يكرس له الإنسان اليوم بطوله بينما يحلم فى منتصف الليل قادرًا على أن تتم موازنته بالفاعلية الشعرية الخالصة؟ «أنت يا إلهى العزيز.. تضمن لى أن أنتج بضعة أبيات جميلة كى أثبت لنفسى أننى لست أدنى الرجال» - هكذا يقول الشاعر فى «الواحدة صباحًا». تؤكد إحدى قصائد بودلير النثرية، وهى قصيدة «الصولجان»، هذا التواصل بين مستويات العناصر الموضوعية والمستويات الشكلية بفاعلية ذات طابع خاص.

فالصولجان هو شئ، عصا، تستخدم فى المراسم الدينية وتمثل طبيعته المزدوجة نقطة البدء فى النص (برغم أنه شئ مألوف تمامًا)؛ حيث يوصف الصولجان بداية فى النص «بمعناه الدينى والشعرى» ثم الفيزيقى، فالصولجان على هذا شئ مزدوج مثل ميناء البحر، مثل الشفق، وذلك نظرًا لأنه شعرى وروحى من ناحية، ومادى ونثرى من ناحية أخرى. بعد ذلك الوصف مباشرة يضاف طباق ثان بين الخط المستقيم والخط المنحنى، ثم كما لو أن العلاقة بين الشعر والفن ليست واضحة بما فيه الكفاية وكما لو أن التشابه البنيوى ليس كافيًا، فإن ثمة توازنًا سيتبع ذلك؛ حيث

«الصولجان هو عمل الفنان نفسه»، و«الصولجان هو صورة ازدواجيتك المدهشة، ذلك المسيطر العظيم والمبجل» (والنص يهديه الشاعر إلى «ليست») فيقول:

«أيها الخط المستقيم يا خط الأرابيسك، أيها القصد والتعبير، صلابة الإرادة وأفعوانية الكلمة، وحدة الهدف وتنوع الوسائل، اندماج العبقرية القدير الذى لا يتجزأ، من يكون ذلك المحلل الذى تواتيه الشجاعة المقيتة ليجزئكم ويفصل بينكم». (ص ٧٣).

ينتمى الصولجان قبل أى شئ إلى النثر والشعر، إلى المادى والروحى، كما لو كان انصهاراً للخط المستقيم والمنحنى، ليصبح رمزاً للمحتوى والشكل فى الفن، والمحتوى والشكل بدورهما يتمددان بشكل نموذجى فى الشعرى والنثرى.

تكمن هنا وحدة مجموعة قصائد النثر لبودلير، ووحدة مفهوم الشعر التى تقدمها هذه النصوص، وليس هذا المفهوم بغريب، ذلك لأن الشعرى متصور فى اتحاده المتناقض مع النثر، وهو ليس بأكثر من مرادف للحلم، للمثالى، للروحى، بحيث يجد المرء نفسه تحت إغراء أن يقول ـ دون أى تكرار ـ مرادف لا «شعر».

وإذا كان علينا أن نصدق بودلير نفسه، فالشعرى هو مقولة عناصر موضوعية مضاف إليها الإيجاز. على النص كى يكون شعرياً، أن يبقى موجزاً وإلا أصبح سردياً أو وصفياً، مجرداً أو محدداً.

لقد أدرك بودلير هذه القاعدة الخاصة بإدجار آلان بو على أنها ملمح تكوينى للجنس الأدبى:

«بإمكاننا أن نتوقف أينما شئت، لى حلمى، لك مخطوطتك، للقارئ قراءته، لأننى لن استبقى ذهن القارئ الملول معلقًا بخيط من الإثارة التى تنشأ عن عقدة غير ضرورية وغير متناهية».

هكذا يقول بودلير فى إهداء المجموعة المذكورة، ومن ثمّ فالقصيدة عنده قصيرة، والشعرى أثيرى، هذا هو كل شئ إذا لم يكن علينا أن نضيف «عمل» التجاوبات الذى أشرنا إليه، تلك التى كانت متشابكة إلى حد كبير فى قصائد نثرية صغيرة كما فى (أزهار الشر).

عبر هذا الملمح الأخير ربما يضرب بودلير مثالاً على افتراض برنار الأول الذى يطابق بين الشعرى والإذعان لمبدأ المشابهة.

لنأخذ مثلاً ثانياً قريباً من بودلير من الناحيتين التاريخية والجمالية وهو (إشراقات)[٣] رامبو. لقد كتبت نصوص (الإشراقات) نثراً غير أن صفتها الشعرية واضحة. وحتى إذا لم يسمها رامبو نفسه «قصائد نثرية» ، فسوف يفعل ذلك قراؤه، مما يبرر إدراجها فى مناقشتنا. لنبدأ بملاحظة سلبية، تقول إن مبدأ المشابهة الذى رأيناه حينما تعرضنا لبودلير لا يتحكم فى كتابة رامبو، وكذلك فإن المجاز الرئيسى، وهو الاستعارة لدى بودلير، غائب فعلياً عند رامبو. وحتى حينما توجد التشبيهات فإنها لا تكشف عن أية تشابهات. إنها فى الإجمال مقارنات غير معللة كما فى قصيدة «سهرات» حيث يقول رامبو: «بحر السهرة مثل نهدى إميليا»، لكننا لا نعرف أى شئ عن إميليا ومن ثم لن نعرف أبداً كيف يبدو بحر السهرة هذا. يقول رامبو فى قصيدة «حرب» «إن ذلك بسيط بساطة جملة موسيقية»، لكن الجملة الموسيقية ـ حسبما نعرف ـ ليست تجسيداً للبساطة. وإلى جانب هذا، فإن النص الذى يقدم هذه المقارنة، والذى يفترض فيه أنه يضاء بها بعيد عن البساطة من جانبه.

فى قصيدة «حيوات» حينما يقول رامبو: «الحكمة مزدراة مثل الهيولى»، نجد متعارضين يتحدان عبر الازدراء الذى يستدعيانه، ومرة أخرى فى قصيدة «عبقرى» نجد هويتين غير معروفتين يتم إحضارهما معًا عبر وساطة طرف ثالث، حيث يقول رامبو: «الكبرياء الأكثر شفقة من الحسنات المفقودة».

وبعيداً عن تقديم الكون فى رسوخه وفى تأسسه على التناظر الكونى، تلقى هذه المقارنات الضوء على لاتماسك العالم الذى تستحضره.

إن الباحث الذى يعقد العزم على أن يجد المجازات عند رامبو سوف يجد كنايات لا تخلق عالمًا من التجاوبات، وليس من المؤكد أننا نتعامل مع كنايات، حيث إن هذه الكنايات قد تكون موضع جدل تمامًا مثل أجزاء الجسم أو خصائص الشئ التى يقع المرء فى البداية تحت إغراء تفسيرها بواسطة المجاز المرسل، والتى تنقلب فى النهاية لتصبح أجزاء حرفية وخصائص لا يمكن إحالتها إلى أية كلية. والشئ نفسه يمكن أن نقوله عن هذا العالم المشوش المبتور الذى تستدعيه تعبيرات رامبو، والذى يتطلب حرفيًا بدائل غير ذات نظام.

وبرغم ذلك، فإن ثمة إغراء عظيمًا كى نستشعر ذلك اللجوء إلى الخيال الكنائى، حتى إذا لم يكن الهدف النهائى للكناية قد تحقق بشكل موثوق به.

حينما نقرأ فى قصيدة «ديمقراطية» « رطانتنا تخمد صوت الطبل»، فإن عاداتنا اللغوية تقودنا إلى أن نحول العبارة إلى: تمثل اللغة بالنسبة إلى الكلام أداة الصوت الذى يصنعه، ومن جانب آخر فإن كلا من هذين الفعلين [اللغة - الكلام] يستدعى عامله، مما يرسخ لدينا الانطباع بأن استخدام الكنايات التى تتضمن عاملاً (an agent)، فعلاً، أو مكان الفعل يتدخل بشكل ما فى غموض فقرة مثل التى نقرأها فى قصيدة «متروبوليتان» والتى تتحدث عن «رمال مغسولة بسماء نبيذية»، أو تلك الفقرة فى قصيدة «تصوف» التى تقول: «تراب القلعة معفر بأقدام كل القتلة وكل المعارك».

ترتبط أيضًا إحدى الخصائص الأسلوبية المعروفة لنص رامبو بهذا الانتشار الكنائى، فقد يصف الشاعر خداعات بصرية على أنها أشياء واقعية فى فقرة مثل هذه على سبيل المثال حيث يقول: «يبرز شئ بالقرب من قمة اللوحة ويسقط إذا كان قريبًا من القاع»، مما يجعلنا نتساءل: أليست لدينا فى هذه الفقرة كناية ابتداء من الصورة حتى الشئ المصور بشكل من أشكال التجاور المتصل وعدم التشابه؟ من ثم، فإننا نجد فى الغابة فى قصيدة «طفولة»: «ثمة كاتدرائية تهبط وبحيرة تصعد»، وفى قصيدة «مدن» نقرأ: «فوق مستوى أعلى القمم بحر مثار بميلاد فينوس الأبدى»، وفى «أمسية تاريخية» نجد «أنهم يلعبون الورق فى قاع الغدير». إن الكناية تعلل استحالة هذه الفقرة فى قصيدة «بعد الطوفان» التى فيها: «البحر المتدرج فى الأعلى كما فى النقوش». كما أننى أعتبر الكناية مسؤولة عن تعبيرات مثل: أعشاب الفولاذ فى «تصوف»، عيون ثلاثية الألوان فى «موكب»، السهول اللاذعة فى «حيوات»، «الأرض الجرداء»، والطفولة المتسولة فى «حيوات»، والعيون الممتلئة بالحجات المقدسة فى قصيدة «طفولة».

كما أننى أعتبرها مسؤولة أيضًا عن هذه العبارات مثل:

- يترنم الرولانات بشجاعتهم فى «مدن»، ومصابيح السهرة وسجاداتها تحدث صوت الأمواج فى «سهرات»، وكذلك «إنى أتأمل تاريخ الكنوز التى عثرتم عليها» فى «حيوات».

ليست (إشراقات) رامبو، إذن، شعرية لأنها منظمة بشكل فائق، بالمعنى الذى يحظى به هذا التعبير فى السياق البودليرى، أو بسبب سمتها الاستعارية (فالكناية محسوبة على النثرى). فضلاً عن هذا، فإن قصائد رامبو لا تنتسب إلى هذين الملمحين.

لقد أوضحت برنار، كما رأينا، الاتجاه الرئيسى الثانى فى قصيدة النثر عند رامبو، الذى يتمثل فى: اللاتماسك، اللااستمرارية، نفى العالم الواقعى ويمكن أن نقول، باختصار، إن نص رامبو يرفض التمثيل، وهو شعرى لهذا السبب، لكن هذا التأكيد يتطلب بعض التوضيح خاصة فيما يتعلق بالخصيصة التمثيلية للنصوص الأدبية.

لقد طرح اتيين سوريو Etienne Souriau فى كتابه (تجاوب الفنون[٤]) (Correspondance des arts) مشكلة التمثيل فى الفن بوضوح تام، وذلك عن طريق جعلها ملمحًا نمطيًا فارقًا. ففى الحقيقة هناك - إلى جانب الفنون التمثيلية repersentative arts فنون أخرى غير تمثيلية، أطلق عليها سوريو «تقديمية Presentative»، وهى ملازمة لوجود السوناتا ووجود الكاتدرائية فيما يتعلق بموضوعهما وكل الصفات المورفولوجية وغيرها التى تساهم فى بنيتهما.

فى الفنون التمثيلية يوجد نوع من الثنائية الأنطولوجية ontological doubling بمعنى تعدد الموضوعات المتلازمة، فمن ناحية هناك العمل الفنى، ومن ناحية أخرى هناك الأشياء التى يمثلها هذا العمل. وهو ما يميز الفنون التمثيلية، فالعمل الفنى والشئ يجتمعان عند نقطة واحدة فى الفنون التمثيلية، وبذلك يعطى العمل الفنى الممثِّل مبرراً - إذا جاز التعبير - لنفسه جنباً إلى جنب لما هو خارجه (على الأقل لما هو خارج جسده وخلف ظواهره برغم أنه لا يزال منبثقاً من نفسه ومدعماً بنفسه)، بمعنى أنه يعطى تبريراً لعالم من الموجودات والأشياء التى لا يمكن أن تختلط معه.

نتيجة لذلك، يأتى تقسيم رئيسى للفنون إلى مجموعتين مميزتين؛ مجموعة الفنون التى فيها عالم العمل الفنى يفترض موجودات تتميز أنطولوجيًا عن العمل الفنى نفسه، ومجموعة الفنون التى يكون فيها الهدف الموجه ob-ject - oriented إلى تفسير المادة يقوم بتفسير العمل الفنى دون افتراض أى شئ آخر إلا ذاته (ص ٩٠).

وحينما يتجه سوريو إلى الحقل الأدبى، على أية حال، فإنه سيضطر إلى ملاحظة عدم تناسق فى لوحته الخاصة بـ «التجاوبات الفنية»، فلا يوجد فى الواقع أدب غير تمثيلى presentative أو من الدرجة الأولى، فالشكل الأول للأدب سوف يكون نوعًا من الـ «الأرابيسك» للصوامت والمتحركات، وتناسقها اللحنى Melody، وبشكل أكثر توسعاً فإن الملمح العام للجملة سيكون هو الدورة، وتعاقب الدورات... وهكذا» (ص ١٥٤).

إن هذا:

«الحيز الأولى الضيق (الذى سوف يحصر الفن نظريًا على وجه التقريب فى مجموعة من المقاطع الموسيقية دون أى قصد دلالى ومن ثم دون أى استحضار تمثيلى) هو فعليًا محض هراء، إلا فى حالة علم العروض الخالص الذى لا يوجد بوصفه فنًا مستقلاً إنه فقط مضمن فى الشعر على أنه شكل أولى لفن هو فعليًا من الدرجة الثانية» (ص ١٣٢).

إن مثل هذا الإلحاح على الدال هو بالتأكيد ما يمكن من تمييز الشعر عن النثر (وبهذا يجيب سوريو على السؤال الذى كنت أسأله فى هذه الصفحات) وذلك فى صفحة ١٥٨، ولكن عن طريق كل المظاهر التى تلعب فى الواقع دوراً هامشياً فى العلاقة بالأدب بوصفه كلاً.

(ضوضاء الشعر عند الدادئيين، الابتداع اللغوى عند المستقبليين، الشعر الحرفى والشعر المجسم).

ويرجع ذلك - تبعًا لسوريو - إلى الفقر الموسيقى فى أصوات اللغة إذا قارناه بالموسيقى فى حد ذاتها، وربما يضيف المرء، الفقر البصرى للحروف مقارنة بمجموعة الوسائل الصالحة للرسم.

يبدو ذلك التقسيم صائبًا تمامًا، حتى إن المرء يأسف لأن ثنائية التمثيل/ التقديم representation/ presentation، عند تطبيقها على الحقل الأدبى تثمر مثل تلك النتائج المحدودة.

غير أن المرء قد يتساءل عما إذا كان تفسير هذه الثنائية يتلاءم حقًا مع حقل الأدب؟ وعما إذا لم يكن يستقيم بشكل أفضل مع ما هو فقط مادة خام للأدب أعنى اللغة؟.

لقد كتب سوريو نفسه:

«إن الأدب.. يستعير مجموع علاماته الكلية من نظام قد شيد بالكامل منفصلاً عنه وهو اللغة» (ص ١٥٤).

إن «الشكل الأولى» للأدب ليس هو الأصوات وإنما الكلمات والعبارات، وهذه بدورها لها دوال ومدلولات. ومن ثم فإن الأدب التقديمى presentative لن يكون فقط هو ما تتوقف فيه الدوال عن كونها شفافة ومتعدية transitive لكن الأهم من ذلك هو الأدب نفسه كميًا وكيفيًا، الذى سيتوقف فيه المدلول عن كونه شفافًا ومتعديًا.

سيكون مثار البحث، من ثم، ذلك الربط الآلى الذى أشرت إليه فيما سبق (دون أى غرض دلالى ومن ثم دون

قصد اللجوء إلى التمثيل)، من أجل اكتشاف ما إذا كان هناك شكل للكتابة يتضمن دلالة وليس تمثيلياً.

ويتضح أدب التقديم Literature of presentation في «إشراقات» رامبو؛ حيث يكمن «الشعر» الخاص بها في سمتها التقديمية presentative character وكثيرة تلك الوسائل التى اعتاد بها رامبو تحطيم هذا الوهم التمثيلى. فهى تمتد من التعليق ما فوق اللغوى الواضح Explicit meta-languistic commentary كما فى الجملة الشهيرة من قصيدة «البربرى» التى تقول:

«راية اللحم النازف على حرير البحار والزهور الشمالية»

(لا وجود لها) (الإشراقات).

إلى تلك الجمل غير النحوية بشكل واضح، التى لن يعرف معناها مطلقًا، كتلك التى يختتم بها قصيدة «متروبوليتان»:

«فى الصباح حين وإياها، تجادلت خلال لمعانات الثلج، الشفاه الخضر، المرايا، الأعلام السوداء والأشعة الزرقاء، والعطور الأرجوانية لشمس القطبين - قوتك».

وبين هذين الحدين المتطرفين، سلسلة من التقنيات التى تجعل التمثيل مثار شك، بل مستحيلاً فعليًا. ومن ثم، فإن الجمل الغامضة التى تملأ معظم قصائد (الإشراقات) لا تعوق التمثيل كله، ولكنها تجعله غامضاً إلى حد بالغ.

حينما يقول رامبو فى نهاية قصيدة «بعد الطوفان»:

«والملكة الساحرة التى تؤجج جمرتها فى جرة الفخار، لا تريد مطلقًا أن تروى لنا ما تعرفه ونجهله».

فنحن أمام ملمح فيزيقى يمثل تهديداً بواسطة شخصية أنثوية، غير أننا لا نعرف شيئاً، أيًا ما كان، عن هذه الشخصية أو عن علاقتها بما سبق (الطوفانات)، وبالطبع فنحن لا نعرف «ما نجهل»، وبالطريقة نفسها فإننا لن نعرف مطلقاً أى شئ عن الولدين الوفيين - «البيت الموسيقى» أو العجوز الوحيد الهادئ الجميل المذكور فى «عبارات» أو تلك الشخصيات الأخرى فى (الإشراقات)، فهى كائنات تظهر وتختفى مثل أجسام سماوية فى منتصف الليل المظلم فى وميض الإشراقات.

وتؤدى اللااستمرارية إلى التأثير نفسه، فكل كلمة يمكن أن تستحضر تمثيلاً، ولكن حينما تؤخذ الكلمات معاً لا تصنع كلاً، ومن ثم، فإننا ننقاد إلى تدبر أمر الكلمات من حيث هى كلمات، كما نرى فى قصيدة «جنية»، حين يقول رامبو:

«فى سبيل طفولة هيلين ارتعشت الفراء والظلال وجوف الفقراء وأساطير السماء».

ويطرح التعدد الشديد للموضوعات مشكلة، فكل موضوع يساهم فى جعل ما قبله يبدو غير حقيقى. ويمكن أن يقال الشئ نفسه عن الإكمالات [الظرفية - الشرطية] المقامية فى الجملة المقتبسة عن قصيدة «متروبوليتان» (التى تمت الإشارة إليها سابقًا والتى يضعها رامبو بين قوسين قائلاً: «لا وجود لها») أو المقتبسة عن جملة أخرى من النص نفسه حيث نجد هناك:

«طرقاً تحدها حوائط وأسيجة حديدية»، «زهور مرعبة» و«حانات لم تعد تفتح أبوابها أبداً»، وهناك أميرات، وإذا لم يؤثر فيك ذلك كله، فثم ما يتصل بدراسة الكواكب - السماء.

ربما يكون هذا هو السبب فى أن المرء يشعر دائمًا بإغراء تقليب الكلمات على مختلف الوجوه الممكنة فى نصوص رامبو، محاولاً إيجاد بعض التماسك فيها.

وهناك تقنية أخرى تجعل التمثيل ليس فقط مشكوكًا فيه بل مستحيلاً حقًا، وهى تظهر فى حالة وجود جمل متناقضة و متعارضة، وذلك بسبب تغيير هيكل اللفظ Framework of ennuciation حيث (أنا) و(أنت) (المفرد -

المألوف»، (نحن) و(أنتم) (الجمع ـ الرسمى)، نادراً ما يتم الاحتفاظ بها من نص إلى آخر. (نجد هذا على سبيل المثال فى قصائد: «بعد الطوفان»، «حيوات»، «متروبوليتان»، «صبيحة نشوة»، «فجر»). ويثير هذا سؤالاً: هل وجود الجمال سطحى أم داخلى بالنسبة إلى الذات؛ تلك التى تقول فى قصيدة «كائن جميل»: «إن عظامنا تكتسى جسداً عاشقاً جديداً».

ذلك التمثيل المشكوك فيه، أو المستحيل، نجده أيضًا فى ميل رامبو إلى وصف خصائص أو أجزاء من الشئ دون حتى تسمية الأشياء نفسها، إلى ذلك المدى الذى يجعل المرء لا يستطيع أن يكشف عما يتكلم عنه الشاعر. ويسرى هذا ليس فقط على نصوص مثل (هاء، H)، ذلك النص الذي يبدو كأنه لغز حقيقى. بل أيضًا على نصوص أخرى لا تحصى، ويشهد بذلك التردد الذى يغالب الناقد أمام هذه النصوص. إنه ذلك الاهتمام بالخصائص على حساب الأشياء التى تشخص هذه الخصائص، مما يعطينا انطباعًا بأن رامبو يفضل دائمًا المصطلح العام على الكلمة المحددة، مضفيًا مسحة قوية من التجريد على نصه. هذا الملمح يتضح تمامًا فى حديث رامبو، عن: المترف الليلى للـ «المتشردان»، أو: الترف غير المألوف لـ «العبارات»، أو: الأريحيات العامية وثورات الحب لـ «الحكاية»، «حشائش الصيف» و«العيب الخطير للتفانى» وهزيمتى وهذا اليأس الحقير للـ «عبارات»، والتوهجات الثمينة والتأثير البارد لـ «جنية»، الأهوال الاقتصادية والسحر البورجوازى لـ «أمسية تاريخية».

إن رامبو مولع أيضًا بالمحددات الكلية universal quantifiers كما لو كان مشرعًا. نراه يقول فى «سهرات»: «أناس بكل الشخصيات الممكنة بين كل المظاهر الممكنة»، وفى «حرب»: «كل سماتهم انعكست فى وجهى».

وبرغم هذا، فإن هناك حجتين يمكن استدعاؤهما ضد هذا التحليل المتعلق بفشل التمثيلية فى (إشراقات) رامبو:

الأولى: إنه ليس صحيحاً أن كل نصوص (الإشراقات) وكل الجمل فى كل نص، تشارك فى هذا الاتجاه، أى أنه إذا كان التمثيل فى هذه النصوص يفشل كثيراً فإنه ينجح كثيراً أيضًا. وفضلاً عن هذا، فإن السمات الفعلية نفسها التى تساهم فى هذا الفشل يمكن أن توجد خارج الأدب وخارج الشعر خاصة، كما يحدث فى النصوص المجردة والعامة على وجه الخصوص.

ومن حسن الحظ أن رد فعل هذين الاعتراضين واحد، فالتعارض بين التقديم Presentation والتمثيل Representation من خلال اللغة، لا يقع بين نوعين من الكلام، وإنما بين مقولتين. فاللغة قد تكون شفافة أو غامضة، متعدية، أو لازمة، لكن هذين المحورين محوران متطرفان، ودائمًا ما يكون الكلام الواقعى متمركزاً Located ـ إذا جاز التعبير ـ فى مكان ما بينهما؛ حيث يكون الكلام الواقعى هو أقرب إلى أو أبعد من واحد من هذين الحدين.

فى الوقت نفسه، فإن هذه المقولة ـ مقولة رفض التمثيل ـ لاتنعزل عن غيرها، بل إن اتحادها مع مقولات أخرى هو ما يجعل من رفض التمثيل منبعًا للشعرية فى (الإشراقات). وعلى سبيل المثال، فإن النص الفلسفى الذى لا يقوم بعملية تمثيل يحافظ على التماسك فى أقصى معانيه.

هذا الطابع التقديمى لنصوص رامبو هو ما يجعلها ـ حقيقة ـ شعرية، وربما يمكننا أن نمثل ذلك النظام النمطى typological system الذى ينطبع فى نفس قراء رامبو، مهما كان غير مقصود، بما يلى:

	نثر	نظم
التقديم	قصيدة النثر	الشعر
التمثيل	المتخيل(Fiction) الرواية، الحكاية.	الملحمة، السرد الوصف المنظوم

وهذا يعيدنا إلى هدفنا الأساسى، حيث يمكن القول إن اللازمنية التى تؤلف جوهر الشعرية عند سوزان برنار هى فقط نتيجة عرضية لرفض التمثيل عند رامبو ولنظام التجاوبات عند بودلير. وعلى هذا، فإن مساواة أى منهما بالآخر يمثل نوعًا من تدمير الحقائق. حتى إذا كانت نصوص الشاعرين لاتنفصل بينهما سوى بضعة أعوام ومكتوبة باللغة نفسها وفى المناخ الذهنى نفسه لما قبل الرمزية، فإن هذه النصوص مؤهلة (بنفسها أو بواسطة معاصريها) بوصفها نصوصًا شعرية لهذه الأسباب المختلفة والمستقلة، (ألا ينبغى، إذن، أن ندعن للبرهان؟).

لا يوجد «الشعر» بوجه عام، وإنما توجد تصورات متغيرة للشعر، وسوف تستمر هذه التصورات فى الوجود؛ ليس فقط من فترة إلى أخرى أو من بلد إلى آخر بل أيضًا من نص إلى آخر.

إن التعارض بين التقديم/ التمثيل، تعارض عالمى وطبيعى (وهو متضمن فى اللغة) غير أن مطابقة «الشعر» مع الاستخدام التقديمى للغة يعد حقيقة محدودة تاريخيًا ومقررة ثقافيًا. وبناء على هذه الحقيقة، يمكن أن يلقى بـ «بودلير» خارج الشعر.

ويبقى التساؤل (الذى لا يمنع من دراسة الاستجابة التى تنجم عن هذا العمل التمهيدى) عن وجود صلة بين الأسباب المختلفة التى من أجلها عُدّ النص فى الماضى (شعريًا).

لقد كان هدفنا المحدود فى هذه الصفحات هو إظهار أن هذه الصلة لا تكمن حيث يفترض أن تكمن، وتقديم صيغة أكثر دقة لبعض أسباب ذلك.

الهوامش:

(١) Suzan Bernard, Le poéme **en prose de Baudelaire á nos jours** (Paris: Nizet, 1959).

(٢) Charles Baudelaire, **Paris spleen**, 1869,Louise Varése (New York: New Directions (James Laughlin, 1970) ix.

(٣) Arthur Rimbaud, **illuminations and other prose poems**, trans. Louise Varése, rev. ed. (New York: New Directions (James Laughlin, 1957).

وقد استعانت المترجمة بترجمة خليل الخورى **لإشراقات** رامبو عن الفرنسية مع بعض التغييرات الطفيفة على ما ورد فى كتابه **رامبو حياته وشعره**، مطبعة الشعب، بغداد ١٩٧٨، ط (١).

(٤) Étienne Souriau, **Correspondence des arts**: éléments d' es-thétique.comprée, 2nd ed.(Paris: flammarion, 1969)



إعادة بناء
الشعر العربى الحديث :
قراءة نقدية فى الأسئلة والإجابات

رفعت سلام *

عشرات - هل نقول مئات - من الكتب العربية ، فى النقد الأدبى ، تصدر سنويا ، من المحيط إلى الخليج ، لتزحم رفوف المكتبات وقوائم الإحصاء البيبليوجرافى ، دون أن تضيف - فى غالبيتها الساحقة - معرفة جديدة ، أو سؤالا جديدا ؛ أو تدفع على إعادة النظر ، أو التساؤل ، أو تهز الراسخ المتكلس من الأفكار والرؤى والتصورات .

فالغالبية الساحقة من هذه الأعمال محكومة - فى أفضل نماذجها - بإعادة إنتاج السابق ، بتكراره - إلى حد ابتذاله - بلاإضافة ؛ محكومة بالانطباعية ، والصحفية ، والاستهلاكية . حشود من أوراق تقذف بها المطابع العربية كل يوم ، لا تراكم غير سواد على الصفحات البيضاء .

يفلت من هذا السواد الغالب أعمال فردية نادرة ، كل بضع سنوات ، تفتح ثغرة مضيئة فى الأفق الموصد ، أو تشرخ السكونية المهيمنة ، أو تطرح السؤال الغائب ، أو تعيد التشكك فى الأجوبة المتحجرة . أعمال نادرة إلى حد مفزع يشبه الفضيحة أو يقارب الكارثة ، بلا انتباه من أحد . فالانتباه مكرس أساسا للعابر ، الوهمى ، الذاتى ، الصغير .

نعم ، هى الوحدة العامة للزمن العربى الراهن - منذ السبعينيات - التى تتداعى خلالها الأبنية التى بدت - ذات يوم - منيعة وراسخة ، فلا يكون للثقافى - بالذات - حق الانفلات . وذلك - بالتحديد - ما يمنح تلك الأعمال النادرة قيمة قصوى إضافية ، فى تضادها مع الاتجاه العام للزمن العربى الراهن ، بوصفها أعمال بناء وإعادة بناء فى زمن منذور للأنقاض ، وأعمال تأسيس فى مناخ محكوم بالهدم ، وأعمال ترد الاعتبار للعقل والعلم والجهد الإنسانى فى زمن يقوم على إهدارها جميعا .

أحدث هذه الأعمال النادرة كتاب (الشعر العربى الحديث : بنياته وإبدالاتها) للشاعر والكاتب المغربى « محمد بنيس » . ليس كتاباً مفردا ، بل مشروعا فادحا فى أربعة أجزاء لإعادة بناء الشعر العربى الحديث ، منذ البارودى حتى محمود درويش ، بحلقاته الوسطى الأساسية ، وآفاقه التالية .

محمد بنيس : الشعر العربى الحديث ، بنياته وإبدالاتها ، أربعة أجزاء ، دار توبقال ، الدار البيضاء ١٩٨٩ - ١٩٩١ .

---

* شاعر وناقد، مصرى.

ولتوقيت صدور أجزاء المشروع دلالة أساسية . فما بين عام صدور الجزء الأول وعام صدور الجزء الرابع والأخير ، وقع الغزو العراقى للكويت ، ونشبت حرب الخليج ، ليكتسب المشروع قيمة التضاد البدئى مع الواقع العربى الشامل ، والرفض له ، بلا إنشائية .

ينطلق المشروع - ابتداءً - من « العربى » فى زمن « القطرى » ، ومن « التاريخى » فى زمن الجزئى العابر ، ومن « العقل » فى زمن « العبثى » . وينطلق - انتهاءً - صوب « كلية » البناء الثقافى العربى ، ووحدته الموضوعية ، واضطراد حلقاته الأساسية ، تاريخيا ، وشموليتها . ينطلق - إذن - من الجوهرى المتحقق صوب الجوهرى القادم .

ولعل هذه الوضعية الخاصة بمشروع بنيس هى التى فرضت - بالمقابل - ضرورة نفيه عن الحضور « الإعلامى » والاحتفاء الدعائى ، بما يشبه مؤامرة صمت مريبة ، تليق بالأعمال المضادة للسائد . وهى - أيضا - التى أبعدته عن أقلام النقد « العابر » الاستهلاكى ، الذى تكتظ به الدوريات العربية . وهى - أخيرا - التى تمنحه قيمة المَعْلَم الإشارى البارز فى ساحة النقد الأدبى العربية ، فاصلا ومضيئا .

أولا : بحثا عن المصطلح

(١)

لقراءة مائة عام من الشعر ، وإعادة البناء ، إشكاليات تأسيسية ، وخاصة إذا ما كان الهدف طرح الأسئلة الصعبة ، الغائبة ، المسكوت عنها . القبض على هذه الإشكاليات خطوة أولى ، تقطع - ربما - نصف المسافة ، وكيفية المعالجة ، والتحليل ، والمساءلة ، خطوة أخرى ، تكمل - ربما - المسافة . وبين الخطوة الأولى والأخرى : أسئلة والتفاتات .

فأى « شعر عربى » ؟ وأى « حديث » ؟

سؤال أول مزدوج تجيب عنه المقدمة النظرية للمشروع ، التى تحتل فاتحة الجزء الأول ، ضمن أسئلتها العديدة المطروحة ، والمراوغة ، لا يتوجه السؤال صوب تحديد ماهية « الشعر » ، ولا يبحث عنها ؛ ذلك التوجه الذى يفترضه « بنيس » ، فيعارضه بأن « التحديد الراسخ والمطمئن للشعر لم يعد اليوم ممكنا » ؛ بل يتوجه صوب تحديد « التيارات » التى تؤسس « الشعر العربى » ، خلال زمن البحث . هل هى التيارات المدرسية ، السائدة ، أم المهمشة ، المقموعة ، أم هما معاً فى وحدتها الجدلية ؟ أم ماذا ؟

تطرح المقدمة السؤال ، بتفكيكه إلى عناصره الأولى المطلقة ، ومساءلتها ، فى ذاتها ، بوصفها مفاهيم مجردة : « الشعر » ، « العروبة » ، « الحديث » . وهو المنطق الذى يفضى إلى تصعيد الثانوى ومنحه قيمة ليست له ، أو إقحام المجرد ، المطلق ، العام فى موضع المتعين ، المحدد الخاص ، بفعل إسقاط العلاقات والتفاعلات البينية بين عناصر المصطلح الواحد .

« هناك أولا مسألة تحديد وتعريف « الشعر » فى تعبير « الشعر العربى الحديث » ذلك ما يطرحه منطق المقدمة ، ويفضى إلى نتيجته الحتمية بالسؤال عن الكيفية : « كيف يمكن ذلك؟ أبوضع معيار لما هو شعر أم لما هو ليس شعرا ؟ » . وهو سؤال تجاوزته - كثيرا - ثقافتنا النقدية المعاصرة ، فألغت - بالتالى - أهمية استعادته فى بحث جاد . ولا تخرج إجابة المقدمة عما يطرحه الوعى النقدى العربى الراهن .

وعلى نحو مقارب ، تفضى مساءلة « العربى » إلى تصعيد إشكاليتى شعر العاميات العربية ، وإبداعات الشعراء العرب المكتوبة بلغات أجنبية . إشكاليتان فادحتان ، تُثبتها المقدمة بوصفها عنصرى خلل فى مفهوم « العروبة » الذى يؤسس للدراسات الأخرى التى سعت - من قبل - لبناء موضوع « الشعر العربى » ، باعتباره مفهوما مسكونا بميتافيزيقا « الوحدة والتجانس » التى تشطب على التعدد والاختلاف . ولا يتم توظيف اكتشاف الإشكاليتين عبر المشروع ، فلا يكون لهما غير الإثبات ، فعبورهما إلى « الحديث » - العنصر الثالث فى المصطلح - ليتبدى حضورهما مجانيا ، يطرح أسئلته الشائكة على القادمين .

أما مساءلة « الحديث » ، فتتحقق عبر متاهة نظرية مكثفة ، فى أصول الكلمة ودلالاتها اللغوية والنظرية المختلفة ، أوربيا وعربيا ، وصولا إلى تقرير فعلين لتحديث الشعر العربى : تحديث بعيد فى القرنين الثامن والتاسع الميلاديين ، فى العصر

العباسى ، وتحديث قريب منذ بدايات القرن التاسع عشر (أم - الأدق ، وفق وجهة النظر هذه - نهاياته ؟) مع محمود سامى البارودى .

تُعرف المقدمة الشعر العربى الحديث « بالبذرة النظرية لا بصفته الزمنية » . و « المنطلق النظرى للشعر العربى الحديث هو ميتافيزيقا التقدم » ، « سواء بالعودة إلى الماضى لدى التقليدية أم بالتوجه نحو المستقبل المتخطى للماضى كما لدى الرومانسية العربية والشعر المعاصر . وهو بذلك معاً ، بوصفه كلاً ، بالتصور الأوربى للحداثة وموشوم بها » .

ولكننا نعرف أن « العودة إلى الماضى » و « التوجه نحو المستقبل المتخطى للماضى » فعلان متناقضان ، حركتان فى اتجاهين متعارضين حديا ، كل منهما نفى للآخر لا تخفف من وطأته صياغة لغوية مجردة ، باختصارهما فى صورة « تجاوز زمنى ونقدى » ، مع إلغاء - أو إسقاط - ماهية هذا التجاوز وطبيعته وتوجهه .

ونعرف أيضا - من خلال المقدمة ذاتها - أن « التصور الأوربى للحداثة » ، الذى « يعبىء » المنطلق النظرى للشعر العربى الحديث ، مرهون بالتقدم إلى المستقبل لا إلى الماضى ، إلى المجهول لا المعلوم . وذلك - بالتحديد - ما تنقضه القصيدة التقليدية العربية ، أواخر القرن الماضى وأوائل الحالى ، بما هى عودة إلى الماضى (أم يصح القول بتقدم « إلى الوراء » ؟) ، واستعادة للمعلوم ؛ أى بما هى نقض للمنطلق النظرى للحداثة .

فالقصيدة التقليدية هى مأزق « النظرى » فى الحداثة ، ابتداء من التعارض بين « التقليد » و « الحداثة » اصطلاحيا ومفهوميا ، إلى تحققها النصى . وهو ما سيتم التأكيد عليه فى الجزء الرابع من المشروع - « مساءلة الحداثة » - من واقع أن « التقليدية خضعت لتجميد الزمن فى نموذج موحد ، به يتشبه كل من يريد التقدم وإليه يؤول . ولذلك فهى تلغى التاريخ الشعرى وتعدده ، كما تلغى الحاضر واختلافه ، ولا تكون استعارة مفهوم التقدم من الثقافة الأوربية سوى إنعاش مقاومة التقليد لكل تجديد . . » (٤/١٦١)*

فما الذى يبقى فى « التقليدية » من حداثة ترشحها للانضواء تحت مصطلح « الشعر العربى الحديث » ؟ ما الذى يجمعها بـ « الرومانسية » و « الشعر المعاصر » ضمن مصطلح واحد ؟

يقرر بنيس : « بهذه الرؤية إلى الزمن سيكون تأويل الرومانسية العربية والشعر المعاصر متعارضا مع التقليدية ، لأنه ينطلق من المستقبل لا من الماضى فى تحديد اتجاه التقدم ، كما ينطلق من المجهول لا من المعلوم ، من المفاجىء لا من المألوف . تأويلان متعارضان لهما نتائجهما البعيدة . وأسبق النتائج ما يتعلق بتأويل المفاهيم الأخرى المتفاعلة مع مفهوم التقدم » ، كمفاهيم النبوة والحقيقة والخيال (٤/١٦٢) .

وتتأكد - بالتالى - مشروعية التساؤل حول حداثة « التقليدية » ، ومدى المشروعية النظرية فى وضعها ضمن سياق واحد مع نقيضيها : الرومانسية والشعر المعاصر .

نعرف أن جميع الدراسات السالفة تعتمد - تقليديا - هذا النظر « الخطى » لـ « الشعر العربى الحديث » ، بحكم نهجها المدرسى ، النقلى ، بما يشكل معه التيار السائد فى النظر النقدى الشعرى . ولكن ، ما قيمة « إعادة البناء » المسكونة بإعادة النظر والأسئلة الفاضحة للاتساق الظاهرى للسائد ، إذا ما تحولت إلى « استعادة » البناء نفسه ؟

(٢)

وللمصطلح وقفة أخرى مع « الرومانسية » .

ففى تحديده لتسمية « الفعل الشعرى التقليدى » يقرر بنيس أنه « لم يستند تعريف هذا (الفعل) لشعرية عربية . . بسبب غلبة النموذج الغربى فى العصر الحديث . ولذلك فإن التعريف ، ومن ثم التسمية ، استقى من الغرب أدواته فى التصنيف والتأريخ ، ساكتا عن نقد التصورات والأدوات داخل سياقها . . وطبيعة اللغة الواصفة التى تم اقتراضها من سياق الثقافة الغربية ، والشعرية الغربية أساسا ، لا تتملك ، بالضرورة ، قدرتها على الضبط الذاتى فى سياق الشعر العربى التقليدى . إن التمركز حول الذات الغربية ، من قبل المستشرقين أو بعض النقاد العرب ، هو ما أعطى الآخر ، الغرب ، شرعية تسمية هذا الشىء . والآخر بهذا المعنى هو

* الرقم الأول للجزء ، والثانى للصفحة ، وهو ما سنعتمده فيما يلى من إحالات .

الأدب الذى يختار الاسم ، بل إنه المتعالى الذى لا يقبل بالمعصية و/أو البطلان » (١/٧٤-٧٦) .

فـ « المعصية و/أو البطلان » : منطلق الوصول إلى تحديد تسمية الفعل الشعرى التقليدى ، خارج ما تم افتراضه من اللغة الواصفة الغربية (كلاسيكية ، وكلاسيكية جديدة ، ونهضة ، وبعث ، وإحياء ، وانبعاث) ، باعتبارها تسميات « مبتورة السياق عند تطبيقها على التقليدية » .

ولهذا المنطلق - الذى يفضى إلى اختيار « التقليدية » تسميةً لهذا الفعل الشعرى - جذوره واتساقه مع بنية النظر الكلية للمشروع القائم على المساءلة ، ومعارضة السائد ، وإعادة النظر . هو - إذن ، بمعنى آخر - منطلق مؤسس على رفض إسقاط المصطلح الغربى ، ذى السياق التاريخى المعرفى الخاص ، على الفعل الشعرى العربى ذى السياق المغاير ، تاريخيا ومعرفيا ، فى هذه المرحلة أو تلك من مراحل الشعرية العربية . يؤكد ذلك ما يورده « بنيس » - فى موضع آخر - على سبيل انتقاد أحد النقاد على ذكره « الشعر الغنائى » فى تحليله ، « غير منضبط للسياق التاريخى المعرفى الذى ظهر فيه هذا المصطلح ، فظل ، نتيجة ذلك ، غريبا ضمن مجمل التحليل » (٢٢/٤) .

وذلك - تحديدا - ما وقع فيه « بنيس » عند اختياره لمصطلح « الرومانسية » ، بوعى أن التسمية فى هذه الحالة ، غربية ، وقد تم نقلها إلى العربية عن طريق « التطويع » فى غالب الدراسات التى تناولت الموضوع ، ونادراً ما نعثر على نوع من « التوالد من الداخل » . . والفرق بين المفهومين فى الترجمة يبلغ مكان القراءة ، مكان الغرب فى تسمية « التطويع » ، ومكان الشرق العربى فى نماذج « التوالد من الداخل » . فالموقف نظرى قبل أن يكون تقنياً » (٢/٢٩) .

وعى فادح بوضعية مصطلح « الرومانسية » بما هو - أولا - غربى ، يحدد - ثانيا - « مكان القراءة » و - بالتالى - طبيعتها ، وكلاهما ينتسبان إلى الغرب . وثمة - أخيرا - فداحة الوعى - بأن الموقف من المصطلح ليس تقنيا ؛ بل هو موقف نظرى .

لاتكمن الفداحة فى الوعى بذاته ، بل فى التناقض بين المواقف النظرية لهذا الوعى من مصطلحى « التقليدية » ، و « الرومانسية » بين القبول - فى « الرومانسية » - بالمبدأ النظرى المرفوض فى « التقليدية » ، والرفض - فى « التقليدية » - للمحددات الغربية للمصطلح ، التى يتم القبول بها فى « الرومانسية » .

منطلقات منهجية نظرية متعارضة فى تأسيس المصطلحات الرئيسية ، وتفاوت واضح بين قبول « نقدى » لمصطلح « التقليدية » ، وقبول « حيادى سلبى » لمصطلح « الرومانسية » ، بلا مساءلة نقدية .

(٣)

وعلى نحو مشابه ، يثير مصطلح « الشعر المعاصر » - عنوان الجزء الثالث - أسئلته الواخزة . أية « معاصرة » ؟ وهل ثمة معيار ومحددات ؟ .

يقوم « بنيس » - فى مقدمة الجزء الثالث - بعملية رصد تاريخى للمصطلحات الدالة على الشعر العربى ، فيما بعد الحرب العالمية الثانية . وينتهى إلى حضور ثلاثة مصطلحات أساسية : « الشعر الحر » و « الشعر المعاصر » ثم « الكتابة الجديدة » . ولكنه سرعان ما يحول هذه المصطلحات الدالة على ثلاث نظرات ، فى شعر مرحلة عربية ، إلى ثلاثة مستويات فى « الممارسة النصية » ذاتها ، لتتحول اختلافات مُنظِّرى النقد إلى اختلافات فى المتن الشعرى . وخلال صفحة - أو صفحتين - نصبح بإزاء ثلاثة متون شعرية : الشعر الحر والشعر المعاصر والكتابة الجديدة ، لا ثلاثة مصطلحات لمتن شعرى واحد ، وإن يكن متعدد الأبعاد .

ومن بعد ، يتم اختصار المتون والمصطلحات إلى « الشعر المعاصر » ، الذى يُعَنْوِن التجربة كلها ، برغم الوعى بغربية المصطلح (ذلك المبدأ الذى سبق رفضه مع « التقليدية » ، والقبول به مع « الرومانسية ») ، والإشارة إلى أن المصطلح لا يتوافق إلا مع مستوى متوسط من التجربة الشعرية العربية ، ما بعد الحرب العالمية الثانية (٣/٢٠) .

ولكنه - وقبل فض الاختلاط بين المصطلحات والمتون الثلاثة - يطرح مصطلح « الحداثة الشعرية » داخل السياق نفسه ، دون تأطير نظرى ، باعتبارها توصيفا لماهية المتون الثلاثة ، بحيث تتبدى هذه المتون كأنها « تحقيق » لهذه الحداثة (٢٢/٣). ولكننا نكتشف أن « الحداثة الشعرية » تستوعب - مفهوميا - المتن التقليدى إلى جانب هذه المتون (٢١/٣) ، ليكف المصطلح عن أداء دوره الوظيفى المعرفى فى التأطير المنهجى .

متاهة من التضاربات الاصطلاحية والمفهومية مؤسسة - أولا - على اعتبار تعدد المصطلحات دالا على تعدد المتون الشعرية ، برغم ما يكشفه الرصد التاريخى - المثبت فى السياق - من توجه المصطلحات المتعددة إلى وصف متن شعرى واحد عام ، له أبعاده الداخلية ومستوياته المتفاوتة . وهى مؤسسة - ثانياً - على منح المصطلحات الثلاثة الأولى قيما معرفية متساوية ، عامة ، فيما يتعلق بالشعر العربى منذ أواخر الأربعينيات . ولكن مزيدا من التدقيق سيكشف أن مصطلح « الشعر المعاصر » ينطوى على فضفاضيته التى تتأبى على الابتداء بأواخر الأربعينيات ، بل تنفتح - بالضرورة - على السابق ؛ حيث « المعاصرة الشعرية » لا تتطابق - بالحتم - مع « الآنية الزمنية » ، بقدر ما تطرح التفاوت بينهما . وقد تجاهل التحليل - كلية - تحديد معنى « المعاصرة الشعرية » ، مكتفيا برصد مسيرة المصطلح التاريخية عبر النقاد السابقين ، من خارج ، ليرشح سياق استخدام المصطلح بالمعنى « الزمنى » . وسيكشف المزيد من التدقيق أن مصطلح « الكتابة الجديدة » المستمد من « أدونيس »يقصر عن إمكانية تعميمه على الخارطة الشعرية العربية ، فى تلك المرحلة ، بما هو مصطلح ذو طبيعة ذاتية ، ينطلق ضمن سياق المشروع الشعرى لصاحبه . هو عنوان رؤ ية « أدونيس » فى الكتابة ، وتنظير لتوجهه الشعرى فى مرحلة ما معينة ، بلا تعميم على جميع مراحله ، ولا خروج إلى ما يتخطى حدود مشروعه الخاصل إلى الشعر العربى . مصطلح لا يستند إلى العام ، بل الخاص ؛ إلى المتحقق ، بل المأمول ؛ إلى الرصد ، بل التبشير ؛ إلى الجمعى ، بل الفردى . ولربما لو توفر لثالث المصطلحات - « الشعر الحر » - التعميق التنظيرى والتأسيس المنهجى ، لكان أقربها إلى التعبير عن التجربة الشعرية الخاصة فى تلك المرحلة . ويبقى لـ « الحداثة الشعرية » أسئلة اخرى قادمة .

ثانيا : بحثا عن الشعراء

كيف يمكن الدخول إلى الشعر العربى الحديث؟ من خلال أى أبوابه؟ .

يقسم « بنيس » « الشعر العربى الحديث » إلى ثلاثة متون ، ويختار عينة من شعراء كل متن شعرى ، تمثل أبرز وأهم خصائصه . عينة موحدة العدد (أربعة شعراء) من كل متن : ثلاثة يمثلون ما يعتبره « المركز » ، والرابع يمثل ما يعتبره « المحيط » الذى ينتج القصيدة « الصدى » لقصيدة المركز الشعرى (الشام والعراق ومصر) .

وهكذا ندخل - من جديد - غابة الأسئلة .

(١)

لماذا ينحصر عدد شعراء كل عينة ، من العينات الثلاث ، فى أربعة ؟ هل للرقم دلالة ما أو معنى خاص ؟ هل ثمة ضرورة لتثبيت الرقم ، رغم اختلاف العينات ؟ وهل أسفرت النتائج عن صحة هذا الاختيار ؟ حفنة من الأسئلة الأولى التى تحتاج إلى استقصاء عينى .

لا يقدم « بنيس » أى تفسير ، أو إيضاح ، لذلك الرقم المطلق المحدَّد لعينة شعراء كل متن . أما اختيار شعراء العينة الممثلة لكل متن ، فمحكوم بـ «إمكانية وكاشفة استيعاب البنية العامة لكل متن من المتون ، والتعامل مع نماذج شعرية ذات سلطة نصية . . » (٣٤/١) . « الأساس فى الاختيار هو شمولية قوانين البنية النصية وممكنها ، ومستويات الفعل الشعرى والأسئلة النظرية والمعرفية التى تطرحها نتاجات كل شاعر من هؤلاء الشعراء » (٣٥/١) . ذلك هو المعيار المطروح لتحديد الاختيار .

بالنسبة للقصيدة « التقليدية » ، يقع الاختيار على محمود سامى البارودى وأحمد شوقى ومحمد مهدى الجواهرى ، ومن المغرب محمد بن إبراهيم . وهو اختيار يتفق وواقع القصيدة التقليدية ، والنتائج المستخلصة من أهم الدراسات النقدية لتلك القصيدة ، وخاصة بالنسبة للأول والثانى .

ويطرح اختيار « الجواهرى » تساؤلا حول فجوة الزمن بينه وبين البارودى وشوقى ، حيث تبدأ تجربته الشعرية مع وفاة شوقى ، بما قد يشير إلى فجوة تاريخية ثقافية ، فشعرية ، لها تراتباتها المختلفة وتحققاتها الفنية على جسد القصيدة وأعضائها التى تستحق الاستقصاء والنظر ، بما ينفى عن الفجوة صفة « المجانية » . فهما - شوقى والجواهرى - لم يكتبا نصا شعريا واحدا ، وإن اشترك نصاهما فى بعض السمات . ولعل ملامح التمايز بين نصيهما - التى تجاهلها التحليل - لتبدو أعمق من الاشتراك فى هذه السمة أو تلك .

يعترف « بنيس » بذلك خلال إشارة عابرة ، خارج سياق التحليل النقدى ، ضمن رصده المختصر للسيرة الذاتية للجواهرى ، من أنه « توجه فى سبتمبر من العام نفسه (١٩٤٨) إلى فرنسا وهناك كتب قصائد تخرج على التقليد (٢٥/١ ، والتشديد من عندنا) ، إشارة خارج سياقها ، مفتقرة إلى الأسانيد والتحليل والتدليل ، وإن أكدت ذلك التمايز المفتقد ، تحليليا .

فجوة الزمن - هنا - ملغاة ، أو منسية ، أو « مسكوت عنها » ، بالتعبير المغربى المنقول عن الفرنسية . وآثارها الفنية - من ثم - تبقى خارج دائرة التحليل والرصد والتقصى ، بفعل منهجية التحليل والنظر ، التى تثير - ولابد - أسئلة قادمة .

(٢)

مع « الرومانسية » ، تبدأ علامات الاستفهام المنهجية فى التصاعد حول اختيار عينة الشعراء ، وعلامات استفهام حول دلالات الاختيار .

يرصد « بنيس » أن « أول ما يعترض الدارسين ، بالنسبة للنص الرومانسى العربى ، هو تعدد الممارسات النصية ، مما اضطر معه البعض إلى اختزال هذه الممارسات الدالة فى ممارسة واحدة ، هى القصيدة التى توفر لها الوزن والقافية . والاختزال ، فى هذه الحالة ، لم يبلغ الممارسات النصية بقدر ما ألغى التحليل النصى ونظريته . وقراءة البنية النصية للشعر الرومانسى العربى تتطلب ، تبعا لذلك ، **ضرورة لمس مختلف الممارسات الدالة ، فى إطار نظرى وتحليلى معا** » (٣٠/٢ ، والتشديد من عندنا) .

ولكن المفاجأة تكمن فى شعراء العينة المختارين : خليل مطران وجبران خليل جبران وأبو القاسم الشابى والمغربى عبد الكريم بن ثابت . تكمن المفاجأة فى استبعاد شعراء « أبولو » ، جميعا ، دفعة واحدة ، بعد استبعاد « جماعة الديوان » بأكملها .

يطرح « بنيس » - نفسه - سؤال الاستبعاد : « أين هى الحركات الأخرى الفاعلة فى الشعر الرومانسى العربى ، كمدرسة الديوان ، وجماعة أبولو مثلا ؟ » (٢٩/٢) . « أما الجواب .. فهو متضمن فى اختيار أبى القاسم الشابى ذاته » (٢٩/٢) . ولا تعنى الإجابة الغريبة أن صاحبها قد اكتشف لنا - خلال بحثه - مشاركة الشابى فى تأسيس أبولو وتحديد توجهها الشعرى ؛ فهو لم يتعرف على المجلة - حسبما يقرر « بنيس » - إلا مع العدد الرابع ، كأول عدد منها يصل إلى يديه (١٨٦/٢) ، لتبدأ - من بعد - علاقته الخارجية بها . وهى العلاقة التى يضخم « بنيس » من شأنها ، ليختصر الشابى - من خلالها - أهم حركة شعرية عربية رومانسية . وتفيد الإشارات التى يوردها « بنيس » - فى هذا السياق - أن « الشابى » قد عثر على تحققه الشعرى بالتماس مع « أبولو » ، وخلال العلاقة بها . وهو افتراض قد يكون صائبا ، ولكنه لا يفيد فى الإجابة عن سؤال الاستبعاد ، بل يؤكده عبر تأكيده لمكانة الجماعة الحاسمة فى تاريخ الشعر العربى ، ودورها غير المسبوق فى تفجير طاقات الشعراء المتماسين معها .

إلغاء لا يتمكن « بنيس » من تبريره منهجيا ؛ بل ولا يعيره الأهمية التفسيرية اللائقة بدور الجماعتين الشعرى ، ليأخذ الاختيار - هذه المرة - سمت « المزاجية » المفرطة من كاتب يعترض على « اختزال هذه الممارسات الدالة فى ممارسة واحدة » ، حيث « الاختزال ، فى هذه الحالة .. يلغى التحليل النصى ونظريته » .

وفى مقابل هذا الإلغاء لا يتخطى مفهوم « تعدد الممارسات النصية » لدى الرومانسيين ، المعنى العروضى الذى يتيح إقحام النصوص النثرية لجبران ضمن سياق الشعر العربى الحديث . فـ « الممارسة النصية » - لدى « بنيس » - ذات بعد واحد وحيد ، يتحقق فى العلاقة الموجبة أو السالبة مع العروض ، وحده ، ليتم « تصحيح » اختزال القصيدة العروضية لغير العروضية باختزال أفدح للقصيدة ذاتها ، حين يتحول العروض إلى شرط القصيدة ، العروض ، وليس الإيقاع .

وهذا المفهوم المختزل لـ « الممارسات النصية » هو أداة التواطؤ على تغييب « أبولو » و« الديوان » ، قسرا ، بممارساتها النصية ، برغم اعتمادهما مرجعاً نظرياً لـ « الرومانسية العربية » ، لتتعمق المفارقة المنهجية : إلغاء للنصى ، وإثبات للنظرى .

(٣)

فى الجزء الثالث من المشروع ، يختصر « بنيس » الشعر المعاصر فى أربعة شعراء : بدر شاكر السياب وأدونيس ومحمود درويش ، والمغربى محمد الخمار الكنونى

اختصار يضىء - بداية - مأزق الرقم (٤) الذى حصر فيه « بنيس » اختياراته . وهو المأزق الذى تكشفت مقدماته فى اختياراته « الرومانسية » السابقة ، وخاصة مع إقراره بالتعددية النصية ، واتساع مداها ، ابتداء من « الرومانسية » ، وهى التعددية التى تصل حدودها القصوى مع تيار « الشعر الحر » ، حيث يكتب كل شاعر قصيدته الخاصة ، بلا عمومية ، وحيث الصوت الشعرى مرهون بفرادته واستقلاله .

هكذا - على سبيل المثال - تكفَّل الشعراء الأربعة التقليديون بالوفاء بالتعبير عن الرئيسى الجوهرى فى القصيدة التقليدية العربية . ولكن الرومانسيين الأربعة عجزوا عن الوفاء بمثل هذا التعبير ، ليس - فقط - لخلل جوهرى فى النظر - أفضى إلى « المزاجية » معيارا للاختيار ، بل - أيضا - لأن الممارسات النصية الرومانسية ، والجديرة - حقا - بالاعتبار ، تتخطى - ولابد - ذلك الرقم السحرى (٤) .

ومع القصيدة التالية للرومانسية ، تتقلص - كثيرا - حدود العام ، المشترك فى الممارسات النصية ، لتنتفى - إلى حدود بعيدة - إمكانية التمثيل ؛ أن يمثل شاعر ما فريقاً أو يختزله . ففى هذه القصيدة ، ليس ثمة فِرَق أو جماعات نصية ، يمكن لأحد أصواتها أن يختصر الفرقة أو الجماعة . أما « شعر » - ومثيلاتها - فليست سوى تجمع لشعراء ، قد يجمعهم إطار نظرى مشترك ، مؤقتا ، يجابهون به العالم المحيط ، دون إمكانية للاختزال أو التماهى النَّصِّى .

فقدر هذه القصيدة - بوصفها حالة بالغة الخصوصية فى « الشعر العربى الحديث » - أن كل شاعر من كبارها يمثل ممارسة مستقلة ، متميزة ، لها ملامحها الموشومة به ، وآفاقها المرهونة بفرادته . قصيدة متعددة الأبعاد بتعدد الممارسات من شاعر لآخر ، بل من مرحلة لأخرى ضمن تحولات الشاعر الواحد .

هكذا ، مدَّد « بنيس » « الشعر المعاصر » على السرير نفسه الذى استوعب « التقليدية » ، من قبل . فلما فاض الجسدُ المعاصر عن السرير ، راح يقطع منه عضوا فعضوا ، ليبدو الجسد متسقا مع المساحة المتاحة . ولكن ما تبقى . . لم يعد الجسد ، بل بقاياه .

لم يتبق من الجسد - إذن - سوى أربعة أعضاء : ثلاثة يمثلون المركز الشعرى (العراق والشام ومصر) ، وواحد يمثل المحيط (المغرب ، باعتبارها واحدة من نقاطه) . فهل هى المصادفة « الموضوعية » - مرة ثانية - التى حذفت القصيدة المصرية ، بالذات ، من نصوص المركز المختارة ؟ وإذا كانت العلاقة - بالغة الهشاشة - بين « الشابى » و« أبولو » قد سوَّغت

إلغاء حركة شعرية بأكملها، دون ذكر حركة أخرى هى «الديوان»، فما مبرر حذف القصيدة المصرية «المعاصرة»، بوصفها قصيدة «مركزية» ؟

لا يقدم « بنيس » أى تبرير . يتحدث - فحسب - عن العتبات : عتبة سفلى وأخرى عليا ، وبينهما عتبة وسطى ، ينتقى لكل منها شاعرها ، ولكل شاعر قصائده ، وللمحذوفين : الصمت والنسيان . ولها - معا - دلالات وأسئلة مضيئة .

(٤)

لا يغيب الانحياز « القطرى » عن متن المشروع ، ليتكشف رفض « القطرية » - المتناثر فى سياق التحليل - عن إنشائيته وشعاريته ، أى عن « إعلاميته » .

فالشعر العربى منقسم إلى « مركز » و« محيط » قطريا . والمركز الشعرى - خلال المشروع - ليس نقطة/قطرا ، بل عدة أقطار تتبادل إنتاج « النص الأثر » ، دون أن يختصر أحدها الآخر . أما « المحيط » - الذى يفترض درجة أعلى من التعددية - فيختصره المغرب بما هو ممثل ثابت على امتداد المشروع ، بحلقاته الثلاث ، دون حضور للمتون الشعرية الأخرى للمحيط .

فالمتن الشعرى لـ « المركز » حاضر فى تعدديته ، فى توزعه ، فى وجوهه المتفاوتة (عدديا) ، بلا اختزال فى نموذج وحيد ممثل ، فيما يفرض « بنيس » المغرب نموذجاً وحيداً ممثلاً للمتون الشعرية العديدة الصادرة عن أقطار المحيط . منطقان متضادان ، ينفى أحدهما الآخر ، بلا لبس : تعددية النماذج « المركزية » فى مقابل واحدية النموذج « المحيطى » ، بفعل الانحياز القطرى للباحث .

ولهذا الانحياز وجهه العكسى ، « الانحياز الضدى » . فإسقاط الجماعتين المؤسستين للرومانسية العربية (وهما مصريتان) ، والصمت البليغ عن الصوت المصرى فى « الشعر الحر » العربى ، ليسا مصادفتين منهجيتين ؛ وخاصة إذا ما كان الحضور - ضمن المشهد الشعرى العربى - فادحا ، فى الحالتين . فإلغاء الواقع أداة لإثبات التأمل ، الذاتى الذى لا يصمد - بقواه الذاتية الصورية - فى مواجهة صلادة الفعلى . فلا مفر - إذن - من النفى بالصمت أو التجاهل أو النسيان ، مع استخدام قرقعة الترسانة اللفظية « العلموية » الصاخبة لتشتيت الانتباه عن العملية .

والمؤكد أن الترسانة المبهرة ، المستعارة - رأسا - من هيدجر وهيجل إلى بارت وجولدمان وإيكو ولوتمان وجاكوبسن وسوسير ودريدا وباختين وميشونيك وجريماس وكريستيفا وباشلار (هل تبقى أحد ؟!) .. لا تفلح فى طمس الواقع الشعرى العربى ، بإسقاط أحد وجوهه الكبرى : القصيدة المصرية منذ « الديوان » (العقاد والمازنى وعبد الرحمن شكرى) و« أبولو » (على محمود طه وإبراهيم ناجى وأبو شادى ، إلخ) ، إلى صلاح عبد الصبور وأحمد حجازى ومحمد عفيفى مطر وأمل دنقل .

جرأة الصمت ، أو اجتراء النسيان ، أو هما معا ؛ هاتان الحالتان اللتان يُشْهِرُ بهما « بنيس » ، بين كل صفحة وأخرى ، حين يلتقطها - أو إحداهما - لدى أحد الباحثين ، بوصفها حالة ثقافية « معطوبة » ، ليقترفها - معا - فى علاقته البحثية بالصوت المصرى فى جوقة الشعر العربى .

فالصوت المصرى - لدى « بنيس » - هو الصوت التقليدى (البارودى وشوقى) ، الذى ينتهى مع العشرينيات ، ليبقى له - من بعد - « شرف المحاولة » التى تقصر عن تخطى تقليدية القصيدة . فالظل الشعرى هو مكانه اللائق بما دون « العتبة السفلى » من القصيدة العربية فى تحولاتها الرئيسية . وهى مكانة تنقله - حسب مخطط « بنيس » - من « المركز الشعرى » الذى وجد نفسه فيه ، إلى « المحيط » الهامشى الذى ينتج القصيدة « الصدى » ، لا بفعل القيمة الموضوعية للنتاج الشعرى ، بل بفعل الانحياز القُطرى المضاد .

فى حدود « علمية » بحث نقدى يعتمد بعض النزعات الذاتية ضمن موجهاته المنهجية ؟

ذلك .. سؤال .

ثالثا : بحثا عن المنهج

ثمة احتفاء خاص بالمنهجية فى مشروع « بنيس » النقدى ، يستند على حدة الوعى بأهمية « المنهج » فى تأسيس المشروع ، واشتراطه للبناء والرؤية .

للمشروع مقدمته المنهجية الكلية التى تطرح « الموضوع » ، وضرورات بحثه ، أو - بالأحرى - إعادة بحثه ، وحدوده العامة وأركانه ، ومفاهيمه الأولية ، ومنطلقات النظر ، وتوجهاته ، والأسئلة الرئيسية التى تفرض نفسها ، والآفاق الملموسة والمفترضة للبحث .

ولكل حلقة من حلقات المشروع - « التقليدية » و« الرومانسية العربية » و« الشعر المعاصر » - مقدمته المنهجية

الخاصة ، التى تطرح الأسئلة المميزة المقصورة على موضوع الحلقة ، والمستمدة - فى آن - من المقدمة المنهجية الأولى .

« إعادة قراءة الشعر العربى الحديث تنتمى ، إذن ، إلى إعادة بناء الموضوع المتعلق بهذا الشعر ، أى دراسته ، وفق معطيات مستجدة فى حقل الدراسة النصية ، والشعرية منها على الخصوص .. إعادة القراءة هذه تستهدف .. وصف وتحليل البنيات الشعرية وطريقتها فى بناء الدلالية النصية وقوانين إبدالاتها ، استنادا إلى مراجعة نقدية للأسس النظرية والمفاهيمية التى تستحوذ على الممارسة النصية والممارسة النظرية ، عبر المفكر واللامفكر فيه ، وعبر المقول والمسكوت عنه ، وعبر المنسى والمكبوت. .» (١/٢٤) . واستراتيجية الدراسة تتوزع بين لحظتين : لحظة التحليل النصى ، ولحظة الرحيل فى مغامرة التنظير (١/٨ و ٩) .

إحدى المآثر الكبرى للمشروع : إعادة الاعتبار للتنظير النقدى ، المؤسس لقراءة متجاوزة للقراءات السائدة ، الانطباعية والمدرسية والصحفية . تنظير يستوعب التراث النقدى العربى القديم ، ويتمثل التراث النقدى الغربى الحديث فى جهوده وتحولاته الراهنة ، فى اتجاه نظرية نقدية للشعرية العربية « الحداثية » .

(١)

لكن التنظير يتحول إلى شهوة غلابة ، تسيطر على المشروع ، وتنحو به إلى أن يتحول إلى مشروع « تنظيرى » ، مقلصا - بحدة - من دور ومكانة ومساحة « التحليل النصى » للمادة الشعرية المختارة . كأن « النص الشعرى » - هنا - محض شاهد عابر ، ينطق - فحسب - بالشهادة المنتظرة التى تم التأسيس لها ، سلفا . وصوته ليس أعلى الأصوات ، بل أخفتها ، لأنه - ربما - يأتى من الصفوف الخلفية ، عابرا صخب الأصوات القوية المهيمنة من شتى الثقافات والعصور ، من الجرجانى والعسكرى إلى جينيت وباشلار وميشونيك .

توازن مفقود بين النظر والنص ، كأن النص مناسبة ، مجرد مناسبة ، لحشد التنظيرات واستعراضها ، خلال أدق التفصيلات ، الضرورية - موضوعيا - أو الزائدة ، برغم مايستشعره القارىء من محدودية وقلة نصوص العينة المعتمدة فى التحليل الشعرى ، وعدد الشعراء ، وضيق مساحة الدراسة على رحابة المشهد الشعرى وتعدد أبعاده . وهو بعض ما يقرّ به « بنيس » فى المقدمة المنهجية للمشروع .

فعلى سبيل المثال ، يخصص « بنيس » - فى الكتاب الثالث - فصلا كاملا لموضوع « حرية الممارسة النصية » . وهو موضوع جدير حقا بالنظر والبحث ، فيما يتعلق بالقصيدة العربية الراهنة ، إن لم يكن عنوان البحث فى هذه القصيدة ، الذى تندرج تحته - أو خلاله - عناصر وبنيات الممارسة النصية .

ولكن بحث الموضوع يتجه صوب المفاهيم النظرية ، خارج النص الشعرى ، بدلا من تقصى الموضوع واستكشافه فى ذات النص . فـ « حرية الممارسة النصية » تنشعب إلى بعدين : بناء النص ، ووضعية اللغة . ويتم ترصد « بناء النص » - بوصفه مفهوما - لدى « ابن رشيق » و « هيدجر » . واستنادا على إحدى مقولات « ابن رشيق » حول « البيت » الشعرى بوصفه مسكنا للمعنى ، ووصف « هيدجر » له بأنه مكان « حر » تُطرح قضية « البحث عن بناء مسكن حر » فى أبعادها : البيت باعتباره سجنا رمزيا ، وأسبقية القصيدة ، والإقامة فى الكتابة ، خلال كتابات نازك الملائكة وعبد الصبور وأدونيس والنويهى وعز الدين إسماعيل وتينيانوف وكمال خيربك وإحسان عباس وابن سلام وابن طباطبا .

وعلى النحو النظرى نفسه ، يتم استقصاء وضعية اللغة الشعرية فى المفاهيم والمواقف المختلفة للشعراء والنقاد ، خارج النص الشعرى ، بوصفها تصورات للغة الشعرية ، وليست اللغة - ذاتها - فى واقعها النصى ، كما تتحقق فعليا .

ومن بعد ، لا يتم التطرق إلى بُعدى « حرية الممارسة النصية » ضمن التحليل النصى للعينة المختارة ، ليفتقد التحليل الكلى للقصيدة الراهنة هذين البعدين ، على خطورتهما الاستثنائية فى قراءة القصيدة . فهل يمكن الاستغناء عن بحث أبعاد « بناء النص » و « وضعية اللغة » فى النص الشعرى المعاصر ، لدى دراسة « الشعر العربى الحديث : بنياته وإبدالاتها » .. ؟

هكذا تميل الدراسة - ميلا مجحفا - إلى التنظير على حساب تحليل النص . وهو ميل لا يمس - فحسب - الجانب المنهجى للبحث ، ولكنه يصيب الناتج المعرفى بالخلل : إشباع فى بعض الجوانب ، من بينها الفرعية الهامشية ، وفقر ، يصل إلى حد الانعدام ، فى بعض الجوانب ، من بينها الرئيس الجوهرى .

وهو ميل يتعارض مع بنية عنوان الدراسة الموجهة لبحث « الشعر العربى الحديث » ، ذاته ، لا التصورات والمواقف والمفاهيم المختلفة له وحوله ، وهو ما كان يرشح الميل النقيض - المشروع منهجيا ، فى هذه الحالة - صوب التحليل النصى للكشف عن هذا « الشعر » و« بنياته وإبدالاتها » .

(٢)

ثمة انضباط ملحوظ ، وتدقيق بالغ فى الإجراءات المنهجية ، بشكل عام ، واستثمار خصب للأدوات البحثية المستعارة من البحوث الحديثة ، فى الغرب ، وتتبع دءوب للأفكار الأساسية وما يتولد عنها من انشعابات ثانوية .

ثراء فادح فى القيم المنهجية ، إلى حد الشعور بالوطأة - من ناحية - وافتقاد النص ، من ناحية أخرى . ثراء يُستثمر - أحيانا - لمنح بعض الأفكار والتصورات المغلوطة ما يؤسسها ، أو إسباغ قيمة مبالغا فيها على بعض التوجهات الذاتية والاختيارات الخاصة .

ومن ذلك - على سبيل المثال - وضعية « جبران خليل جبران » . فالجزء الثانى من مشروع « بنيس » عن « الرومانسية العربية » موسوم بجبران ، باعتباره المحور والمعيار ، جسدا نصيا وروحا مهيمنة حاضرة . ومن أجله - وحده - يضاف فصل كامل منفرد ، مخصص لمناقشة « قصيدة النثر » ، بما يستتبعها من مناقشة مفاهيم الشعر والنثر فى الشعرية الحديثة والشعرية العربية القديمة ، وما يعتبره المؤلف جذورا حديثة لقصيدة النثر العربية ، وسلطة « أحمد شوقى » فى تثبيت الحدود بين الشعر والنثر انطلاقا من مركزية الشعر ، وصولا إلى « الاختراق الجبرانى » .

فالفصل موجه - منذ السطر الأول - صوب إثبات « الاختراق الجبرانى » للحدود الفاصلة بين الشعر والنثر ، فى الممارسة النصية ، بوصفه أحد رائدين لقصيدة النثر العربية ، منذ بداية القرن العشرين (الثانى هو أمين الريحانى) .

وإذا ماتذكرنا أن « قصيدة النثر » - موضوعاً مركزياً للبحث - محذوفة من موقعها الحتمى فى الجزء الثالث ، الخاص بـ « الشعر المعاصر » ، لأدركنا مدى الانحراف عن السياق الموضوعى للمشروع ، وبخاصة مع الإقرار بأن « وضعية قصيدة النثر لم تطرح بحدة إلا مع الظهور الثانى للشعر الحر فى الخمسينيات ، وخاصة مع مجلة **شعر** ، حيث أصبحت الاختلافات حولها بينة » (٥١/٢) .

فهو فصل زائد عن الحاجة الموضوعية لبحث القصيدة الرومانسية ، بما « قصيدة النثر » - نصاً إبداعياً وقضية نقدية - مرهونة تاريخيا ، بأواخر الخمسينيات وأوائل الستينيات العربية ، بما يشير إلى أن استخدام « بنيس » للمصطلح ومفهومه فى سياق « الرومانسية » يهدر « السياق التاريخى - المعرفى الذى ظهر فيه هذا المصطلح » ، عربيا .

إقحام للمصطلح فى غير سياقه ، بحثا عن ريادة « جبرانية » لم تتحقق تاريخيا ، ولم يزعمها « جبران » نفسه . وهو إقحام يؤسسه « بنيس » على عملية خلط بين مصطلحى « الشعر المنثور » و« قصيدة النثر » ، تؤدى إلى التوحيد بين مفهوميهما ، بالاستقلال عن جميع السياقات ، حيث « قصيدة النثر التى كانت معروفة بـ « الشعر المنثور » (٥١/٢) .

ذلك يعنى أن « شوقى » - سيد التقليدية الشعرية - قد كتب « قصيدة النثر » ، أوائل هذا القرن ، خلال كتابه المعروف « أسواق الذهب » ، انطلاقا مما يقرره « بنيس » من أن «شوقى» مارس الشعر المنثور بمجرد ما تخلص من علاقته القديمة بالسلطة » (٥٢/٢) .

وما أكثر النتائج الغريبة - وأفدحها - التى يمكن أن تتمخض عن هذا الخلط الاصطلاحى المفهومى .

هكذا ، تُستنفر الترسانة النظرية الهائلة ، بكافة أسلحتها الحديثة والقديمة ، فى معركة مصطنعة ، وفى غير مكانها وزمنها . معركة يفترضها ذهن الباحث ، لا التاريخ الفعلى ، ويخلق لها أطرافها المتحاربين والقضية والساحة والمصير .

والرايات. ولكن الخاسر الأساسى - فى جميع الحالات - هو المعرفة العلمية بالشعر العربى الحديث.

(٣)

فما الذى يضيفه «الإحصاء» إلى معرفتنا بهذا المشروع؟ أية أبعاد أخرى يمكنه إضاءتها لنا؟ وهل للأرقام المقارنة من دلالات ما؟

من خلال «فهرست الأعلام» الملحق بالجزء الرابع من المشروع - «مساءلة الحداثة» - يمكن استخلاص أرقام الجدول التالى، الخاصة بصفحات ورود أسماء الأعلام على طول أجزاء المشروع، وهو ما يعنى - فى الحد الأدنى - عدد مرات تكرار الإسم بالأجزاء الأربعة، مرتبة ترتيبا تنازليا، حسب فئات عشرية، طول الفئة ١٠ تكرارات:

عدد التكرارات	أسماء الشعراء
أكثر من ١٥٠	أدونيس (١٥٥)
١٤٠ - ١٥٠	—
١٣٠ - ١٤٠	—
١٢٠ - ١٣٠	—
١١٠ - ١٢٠	—
١٠٠ - ١١٠	أحمد شوقى (١٠١)
٩٠ - ١٠٠	السياب (٩٨)
٨٠ - ٩٠	جبران (٨٣)
٧٠ - ٨٠	الشابى (٧٧)، البارودى (٧٤)
٦٠ - ٧٠	محمود درويش (٦٠)
٥٠ - ٦٠	الجواهرى (٥١)
٤٠ - ٥٠	مطران (٤٩)، يوسف الخال (٤١)، الملائكة (٤٧)
٣٠ - ٤٠	—
٢٠ - ٣٠	—
١٠ - ٢٠	أبو شادى (١٨)، صلاح عبد الصبور (١٤)، البياتى (١٠)
٥ - ١٠	حافظ ابراهيم (٦)، شوقى أبو شقرا (٦)، على محمود طه (٦)
١ - ٥	بلند الحيدرى (٤)، خليل حاوى (٤)، سعدى يوسف (٣)، أنسى الحاج (٢)، نزار قبانى (٢)، الماغوط (٢)، أحمد عبد المعطى حجازى (٢)، محمود حسن اسماعيل (١)، على الجندى (١)، توفيق زياد (١)، سميح القاسم (١).

يكشف الجدول العديد من الملاحظات المضيئة، بمساحة الحضور المتاحة للشعراء العرب الحديثين، على صفحات المشروع:

أ - يحتل «أدونيس» ذروة الحضور وحده بأعلى رقم تكرارى، لا يقترب منه شاعر آخر. بل إن ثمة فجوة رقمية كبرى تفصل بينه وبين أول شاعر تال له (أحمد شوقى) تصل إلى (٥٤) تكرارا. وحضوره موزع على ثلاثة أجزاء من الأربعة (يغيب عن «الرومانسية»)، ويتكثف فى «الشعر المعاصر» و «مساءلة الحداثة». وهو ليس محض حضور رقمى، محايد؛ أو يقترب من الحياد الوصفى (شأن حضور «السياب»، مثلاً)؛ بل حضور «السيد» المحتفَى به. معه تتخلى اللغة النقدية عن نقديتها، لتتبنى شوارده بوصفها معياراً وحكم قيمة على الآخرين. نصيا: هو الحد الأقصى للكتابة الشعرية العربية الراهنة. وله - نظريا - ذروة الوعى التى لا يطاولها أحد، أو نقد.

- ومعه، يتقلص - فى البحث - حضور «يوسف الخال» إلى ما يساوى - رقميا - ربع قامة أدونيس (٤١). أما «شوقى أبو شقرا» (٦) و «أنسى الحاج» (٢)، فلهما - فى البحث - حضور يشبه الغياب، أو يرادفه. فهل حضورهما التاريخى، فى جسد الشعر العربى «المعاصر»، حضور/غياب؟ وفيم يكمن سبب الهوة بين الحضورين؟

ب - معنى مغاير للحضور يأخذه «أحمد شوقى»، فى البحث. هو - من ناحية - حضور التاريخى، الموضوعى، من خلال لغة وصفية، تقريرية، و - من ناحية أخرى - حضور ذروة «التقليدية» ورمزها الأكبر، من خلال لغة تقييمية، معيارية، أى سلبية، مرتبطة بموقف ذاتى مسبق من قصيدة «شوقى». هى «الذاتية» التى تفضى إلى العجز عن تفسير أبوته لحركة «أبولو» الرومانسية - أى المضادة لتوجهه الشعرى الأساسى - فى أخريات حياته، واكتشاف الدلالات المختلفة لتنصيبه «أمير الشعراء» من قبل شعراء عصره، ومكان

التحول الشعرى لديه فى أعماله « المسرحية » وقصائده الأخيرة .

معنى مغاير للحضور يأخذه « شوقى » . كأنه « شخص غير مرغوب فيه » ، يتقبله الباحث بأنفة ، على مضض ، ليظل - على امتداد البحث « العلمى » - موضع انتقاص وتقريع .

لذا ، فبرغم أنه يحتل المركز الثانى فى الحضور - على بُعد مسافات حرام من ذروة « أدونيس » - إلا أن الأرقام - فى ذاتها - ليست دالة ، على نحو كاف . فحضوره موسوم بالسلبية ، كأنه الحضور الخطأ .

فهل يتكافأ هذا « الحضور الخاص » - بطبيعته تلك - مع حضوره الواقعى ، فى تاريخ الشعر العربى الحديث ؟

جـ - يفضى « الانحياز الوطنى » إلى العديد من المفارقات . فحضور « محمد بن ابراهيم » (الشاعر « التقليدى » المغربى) يمثل قرابة تسعة أضعاف مساحة حضور « حافظ إبراهيم » . والفرق بين حضوريهما فى واقع المرحلة التقليدية فى الشعر العربى لا يحتاج إلى إشارة . وفى نسبته إلى الحضور العام للشعراء ، يتجاوز « محمد بن إبراهيم » (٥٣) خليل مطران ويوسف الخال ونازك الملائكة ، بل والجواهرى ، مع بقية الشعراء .

يفضى « الانحياز » نفسه إلى أن يشكل حضور « محمد الخمار الكنونى » ، الشاعر المغربى « المعاصر » (٤٢) ، سبقا على يوسف الخال والبياتى والحيدرى وأبو شقرا وسعدى يوسف ، إلخ . وهو حضور يمثل ثلاثة أضعاف رقم حضور « صلاح عبد الصبور » ، وواحدا وعشرين ضعفا لرقم حضور أحمد عبد المعطى حجازى .

هكذا يمنح « الانحياز الوطنى » مساحة فى البحث لشعراء المغرب لا يمتلكونها فى تاريخ الشعر العربى الحديث . وصدور المشروع بقلم مغربى ، ومن مدينة مغربية ، لا يعطى الحق فى « مغربة » التاريخ الشعرى .

د - فى المقابل ، يتأكد بوضوح ،التحيز المضاد للشعراء المصريين . فخارج المدرسة « التقليدية » ينحسر الحضور المصرى إلى خمسة شعراء (لاذكر لمحمد عفيفى مطر وأمل دنقل ، ولو لمرة واحدة ، على سبيل المثال) . وهو حضور مُلغى ، رقميا ومعنويا ، بالتهافت الرقمى ووطأة السياق وسلبيته ، فى آن . فإذا كان سقف تكرارات الحضور يصل إلى (١٥٥) - الذى ينفرد به « أدونيس » - فأى معنى لحضور « صلاح عبد الصبور » (١٤) مرة (أى ما يساوى عُشر حضور « أدونيس ») ، وأى دلالة لحضور « أحمد حجازى » مرتين (أى ما يساوى $\frac{1}{77}$ من حضور « أدونيس » الشاهق) ؟

ولا ضرورة لتكرار السؤال حول « محمود حسن إسماعيل » ، صاحب التجربة الفريدة ، « المسكوت عنها » عمداً من قبل « بنيس » و « أدونيس » ، على السواء .

أسئلة وأسئلة لا تنتهى ، ولا تعرف فضيلة الصمت والنسيان .

رابعا : بحثا عن الحداثة

أرجأ « بنيس » العديد من الأسئلة الشائكة المثارة - فى الأجزاء الثلاثة الأولى من المشروع - إلى الجزء الرابع « مساءلة الحداثة » ، لتراكم توقعات القارىء وانتظاراته ، ترقبا لهذا الجزء . الصياغة المنضبطة لمفهوم « الحداثة » ، وقوانينها الخاصة فى الشعر العربى الحديث ، وأبرز تجلياتها المكثفة : بعض ذلك المرجأ المنتظر .

فكيف قدم « بنيس » مساءلته للحداثة ؟ .

(١)

فصل أول - من بين أربعة فصول الكتاب - يطرح « المسألة الأجناسية » فى تصنيفات الشعر العربى ، بهدف « محاولة قراءة الشعر العربى الحديث ، من خلال تصنيفية تتقدم أكثر . . فى الإحاطة الأولية بالخصائص النصية التى سبق للآخرين البحث فيها ، منذ العشرينيات إلى الآن » (٩/٤) . (فى السابق ، كان ثمة تمجيد صاحب لاختراق الحدود والتصنيفات ، وقيل - كتب ، بالأحرى - أن « جبران » قد فعله) .

يبدأ بحث التصنيفات - بوصفها بحثاً فى المفاهيم - من « أرسطو » الذى ساهم عنصران بارزان فى شعريته ، إلى جانب الدراسات القرآنية ، فى « كتب الشعرية العربية » . وهما اقتصار كتاب « الشعرية » لأرسطو على الشعرين الملحمى والدرامى ، وربطه بين الشعر والمحاكاة . وثمة انتقال إلى

وصف « سامى بدراوى » لقصيدة البارودى بالرومانسية ، فاستعراض لموقف الدكتور عبد القادر القط من « الوجدانية » ، فرصد لبعض القائلين بغنائية الشعر العربى ، وانتقال إلى التصنيف القائم على فكرة « تعدد الأجناس الشعرية » ، وبعض الأفكار حول تصنيف النقاد العرب القدامى للشعر ، ثم عودة إلى غنائية الشعر العربى الحديث ، من خلال أدونيس وباختين وتودوروف .. إلخ . تأملات فى الحد الأقصى من العمومية ، دونما ارتباط بالشعر العربى الحديث ، أو بالحداثة ، من قدامة إلى ميشونيك إلى مندور إلى جينيت إلى حازم إلى باختين إلى القط إلى تودوروف إلى ابن سلام . تصنيف الشعر العربى الحديث ليس موضوع التأمل ، بل مبدأ التصنيف ، فى ذاته ، بما هو قضية نظرية تقبل الاستشهاد بالشعر العربى الحديث كما القديم ، كما الشعر الصينى .

لا حداثة ، ولا مساءلة .

فهو - إذن - موضوع « تمهيدى » ، يليق بالمقدمات الأولى النظرية ، العامة ، للنظر فى الشعر العربى ، أو أى شعر ، دون أن يكون مقدمة « حتمية » لهذا النظر . ذلك يعنى أن ضرورة طرح « المسألة الأجناسية » - فى سياق المشروع - ليست ضرورة أولى ؛ وبخاصة على هذا النحو التعميمى الذى تمت به المعالجة . ولعل موضوعا من قبيل « قصيدة النثر » كان أولى بالبحث ، سواء فى الكتاب الخاص بـ « الشعر العربى المعاصر » ، أو فى هذا الجزء الرابع ، وهو الموضوع الذى تم إجهاضه فى غير سياقه ، حين اعتسف - اعتسافاً - من أجل إثبات ريادة جبرانية ما ، فى إطار « الرومانسية العربية » .

(٢)

تبدلات بنية الشعر العربى الحديث تحتل الفصل الثانى ، استنادا على « أن الاستمرار التاريخى للبنية يتعرض على الدوام للانفصالات ، ومن ثم يحدث الانتقال من بنية لأخرى داخل الحداثة الشعرية العربية نفسها » (٤/٥٢) .

ويتحقق الدخول فى الموضوع بتقصى « فرضيات الانتقال » فى النقد الشعرى العربى الحديث ، التى تتبلور فى مصطلحات « التطور » و « التغير » و « التجاوز » ، لدى العديد من الخطابات النقدية والتنظيرات التى تناولت انتقال الشعر العربى الحديث من بنية إلى أخرى .

ذلك ما يستدعى بحث « الأسس الإبيستيمولوجية لفرضيات الانتقال » ؛ فيتم الرجوع إلى رؤية « العرب القدماء » ، ثم فكر الحداثة الغربى فى القرن التاسع عشر ، وصولا إلى موقف البنيوية .

وقبل طرح فرضية « الإبدال » ، يلتفت « بنيس » ، إلى ظاهرتين أساسيتين ، بدونهما لا يتحقق أى انتقال من بنية إلى أخرى . وهاتان الظاهرتان هما : « الأزمة والثورة » . (٤/٦٦) . ومعالجة الظاهرتين تتحقق من خلال تصورات ومفاهيم النقاد والشعراء عنهما : شوقى والعقاد والشابى والملائكة وأدونيس والسياب وأبو شادى .. إلخ . أما فرضية الإبدال ، فيبدأ تقصيها من « لسان العرب » ، إلى صياغة خمسة ملامح لمفهوم الإبدال ، بالاستعانة بـ « فوكو » و « جيانى فاتينو » .

فالفصل - إذن - مكرس للمفاهيم النقدية المختلفة للتحولات الشعرية العربية الحديثة ، دون التحولات الشعرية ذاتها ، إلا بوصفها غائبا حاضرا ، فبنية النص الشعرى العربى الحديث غائبة ، مستبدل بها بنية النقد الشعرى ، ليأخذ الفصل طبيعة « نقد النقد » ، شأن الفصل السابق ، بلا مرجعية نصية .

وإذا كانت الأجزاء الثلاثة الأولى من المشروع قد غلبها - على نحو فادح ، كما سبقت الإشارة والتدليل - الطابع التنظيرى ، فهو ما يعنى أنها لم تستنفد الأسئلة المثارة حول بنية النص الشعرى ذاته ، أبعادها المختلفة ، وقوانينها الداخلية ، وتحولاتها الكبرى ضمن البنية الكلية لـ « الشعر العربى الحديث » .

فما أكثر الأسئلة المثارة حول « إبدالات » بنيات « الشعر العربى الحديث » (وما أعمقها) ، التى تم قمعها بتحويل التوجه البحثى إلى النقدى ، لا الشعرى ؛ إلى النظرى ، لا النصى .

(٣)

ويمتد احتلال « خارج النص » ليشغل - أيضا - الفصل الثالث ، تحت عنوان « الخارج النصى وشرائط الإنتاج بين المركز الثقافى ومحيطه » ، بلا مفارقة بين العنوان والمتن . وضرورة بحث الموضوع تقليدية ، « فإن إنتاج النص واشتغاله مشروطان بنسق ثقافى ، هو علاقة النص بالنصوص الأخرى التى تكتبه ، بما هو نموذج ثقافى ؛ وبتواجد هذا النسق الثقافى ضمن شرائط التواصل فى مجتمع أو حضارة معينة » (٤/٨٠) .

و « خارج النصى » منقسم فى « الجغرافية الثقافية » لصاحب المشروع إلى مركز ومحيط . يستحوذ « المركز الثقافى » على حرية التعبير ، والصحافة والنشر والتوزيع ، والقدرة على طرح السؤال المحورى وتقديم الجواب عنه . وللمركز الثقافى سلطة المؤسسة التى تطرح « النموذج » المهيمن ، بما فيه الشعرى . ويرد « الشابى » و « السياب » بوصفهما نموذجين لعلاقة الشاعر بالمركز ، وللشروط الخارجية للإنتاج النصى فى المحيط الشعرى .

ومن بعد ، يأتى « المغرب » - كعادة توجه المشروع - ليمثل نموذج المحيط الشعرى العربى ، مع قراءة وضعية وتحولات مؤسستيه الشعرية والسياسية .

فصل فى « خارج النص » ، وعناصره الثقافية ، دون اجتلاء لتحققات هذا « الخارج » فى جسد النص الشعرى ، بنيويا . فاستقلال الموضوع - فى كيفية معالجته المطروحة - عن القصيدة العربية ، بصورة قاطعة ، يحول ضرورة هذا الفصل البحثية إلى مجرد ضرورة أكاديمية ، بالمعنى الضيق ؛ أى شكلية . فهو - فى هذا النحو - يصلح أن يكون مقدمة تمهيدية لبحث أى موضوع ثقافى ، بالمعنى العام ، أو أى موضوع أدبى/إبداعى .

فـ « خارج النص » يبدو منقطع الصلة عن النص ، فتنتفى الضرورة الموضوعية لبحثه فى سياق بحث الشعر العربى المعاصر : ولعل الصلة الوحيدة الظاهرة بينهما - فى المعالجة - لا تتعدى الصلة « الزمنية » ، التى تعنى الإطار « الزمنى » المشترك لكل من « خارج النص » و« النص » ، بوصفها نوعا من علاقة التجاور المكانى الزمانى ، التى لا تتخطى - فى حدودها القصوى - تماسًا ما إلى التفاعل المتبادل المؤثر فى تكوين « النص » وتوجيهه إلى آفاق معينة .

و« الحداثة » - بدورها - ليست موضع « مساءلة » فى هذا الفصل كما لم تكن موضع « مساءلة » فى الفصلين السابقين ، برغم أنها عنوان الكتاب . ولا يتبقى غير الفصل الرابع والأخير .

(٤)

نعم ، هو - حقا - فصل « الحداثة » الوحيد بالجزء الرابع ، أى أنه الفصل الوحيد - من بين أربعة فصول الكتاب - الذى يتسق مع عنوان الكتاب ، ابتداء منْ عنوانه ، إلى خطته وأسئلته المحورية .

فكيف يمكن بحث « مآل الحداثة » بأبوابها المفتوحة ، العصية على الانغلاق السهل ، فى بضع صفحات ، فى نهاية المشروع ؟ ولنتأمل عناوين المحاور بالفصل : مساءلة الحداثة ، الذات والآخر ، السياسى والشعرى ، وضعية الحداثة ، بين الحداثة وما بعد الحداثة . وكل عنوان - أو محور - مؤهل ، بحكم ما يتولد عنه من عناصر وعلاقات ، لتغطية مساحة مشروع بأكمله . فأسئلة كل محور - سواء المطروحة قصدا ومباشرة ، أو المتولدة ضمنيا من تأويلات السياق وإجاباته - تستحق - عن حق ، أن تتحرر من قيود الإدغام والكبت السياقى ، لتمتلك فضاءها المتسع المستقل ، بما هى جوهر الموضوع وعنصر أرق القصيدة العربية الراهنة .

يرصد « بنيس » - مَن بين ما يرصد - حداثتين متباينتين : حداثة التقليدية - وحداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر . يصف الأولى بالعطب ، انطلاقا من موقفها من الزمن ، حيث خضعت لتجميد الزمن فى مفهوم موحد ، به يتشبه كل من يريد التقدم . ولذلك ، فهى تلغى التاريخ الشعرى وتعدده ، كما تلغى الحاضر واختلافه . وللحداثة الأخرى الانعزال ، بما هى انطلاق من المستقبل - لا من الماضى - فى تحديد اتجاه التقدم ، فأفضى بها إلى تقويض مسلمات التقليدية ، وامتداداتها فى العقيدة والاختيار والمعرفة والحياة ، لتلقى مصيرها فى المطاردة أو الاختزال .

يرصد ملازمة مسار التقليد لصيرورة الشعر العربى الحديث ، بلا توقف ، دون أن يتوقف - هو نفسه - أمام ظاهرة « المعايشة » هذه التى لم تجد تفسيرها اللائق ، فى أية دراسة سابقة . ما الذى يفرض على « بنية التقليد » أن تعيد إنتاج ذاتها باستمرار ؟ هل نلجأ إلى السياسى لتفسير الشعرى ، فنعتمد المرجع فى انحسار « حركات التحرر العربى » ؟ أم يمكن الاحتماء بفكرة لا تخفى جذورها العنصرية ، من قبيل « مقاومة اللغة العربية وثقافتها القديمة لكل تجديد » (١٦٥/٤) ؟ (راجع خصائص الثقافة العربية التى سكها « أدونيس » بوصفها خصائص مطلقة ، فى مقدمة الجزء الأول من « الثابت والمتحول » ، وبالذات فيما يتعلق بخصيصة « رفض التجديد » . وقارن) .

نعم : « لابد لنا أن نسأل ما هو أبعد وأشمل ، بمعنى هل كانت تأويلات نسق مفاهيم الحداثة من طرف حداثة الرومانسية العربية والشعر المعاصر مفككة لأسس التقليدية ؟ وهل كان بحث التقليديين عن التقدم ، بما هو مفهوم محورى ، فى الشعر العربى القديم ، يختلف عن بحث الرومانسيين العرب والشعراء المعاصرين عنه فى النموذج الأوربى فكريا وشعريا ، ومن ثم عنه فى العربى القديم ؟ » .

أسئلة تأسيسية ، شائكة ، تليق بـ « مساءلة الحداثة » . لكنها مهدرة ، تنتظر « القادم » ، إذ تُنفى من المتن إلى الهامش الأخير ، فيضيق بها ، بلا جواب أو محاولة ، بعد أن احتل المتن ما كان لا يستحق أكثر من الهامش .

أخيرا ..

لن نستعيد المقدمة للتأكيد - من جديد - على القيمة الاستثنائية للمشروع (لا حاجة بنا - ولا به - إلى ذلك) . ولكننا نشير إلى أن طبيعة المشروع تستبعد أية صيغة استهلاكية للاحتفاء به ، وتقترح صيغة وحيدة ، ربما ، تتكافأ مع ما يطرحه من قيم : صيغة المحاورة النقدية ، التى تؤكد تلك القيم ، دون تورط فيما يستشرى فى حياتنا الثقافية والسياسية من نوازع الإلغاء والنفى والإهدار المتبادل ، إلى الواحدية العمياء .

إنها الصيغة الوحيدة التى تليق بالمشروع .. وصاحبه ، وبنا .

عمر الشعر الجاهلى

عود على بدء

عادل سليمان جمال*

بداية الشعر الجاهلى أمر مشكل، خاض فيه العلماء قديما وأدلى فيه المحدثون دلاءهم، فما عبره الأول ولا وصلت إليه أرشية الآخرين. وقلما يغفل كتاب عن تاريخ الأدب العربى هذه المسألة، ولكن أكثر ما فى هذه الكتب مكرور معاد، اتكأ فيه اللاحق على السابق العربى والغربى، سواء بسواء. وكلام الدارسين العرب معروف متداول، أما آراء المستشرقين فى هذا المجال فيمثلها Nicholson، يقول:

«الأدب [يعنى به الشعر] الذى بين أيدينا الآن - وكان فى ذلك الوقت أدبا شفهيا حفظ عن طريق الرواية، ولم يدون إلا بعد ذلك بأمد طويل - لا يمثل إلا قرنا واحدا من العصر الجاهلى، حوالى سنة ٥٠٠ إلى سنة ٦٢٢، وهى السنة التى هاجر فيها محمد (ﷺ) إلى المدينة، والقصائد التى وصلت إلينا تعود إلى هذه الفترة»(١).

ولا يمكن بأية حال من الأحوال أن تكون قصائد القرن السادس هذه هى بدايات الشعر العربى، وإنما هى - كما لاحظ Lyall - نتاج ممارسة طويلة عبر زمن غير قصير لهذا الفن، فنظام الأوزان المعقد والمرن فى آن، والشكل الذى لا يكاد يختل من طلل ونسيب ورحلة... إلخ، واللغة التى تكاد أن تكون واحدة فى مفرداتها وتراكيبها ونحوها ومجازها، كل ذلك يشير، دون شك، إلى زمن متطاول استلزمه هذا الإحكام لعناصر القصيدة(٢).

ولعل ابن سلام (-٢٣١) هو أقدم من أشار إلى أمر عمر الشعر الجاهلى، فهو يرى أنه «لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل فى حاجته، وإنما قصِّدت القصائد وطوِّل الشعر على عهد عبد المطلب، وهاشم بن

* أستاذ الأدب العربى بجامعة أريزونا.

عبد مناف»(٣). أى أن القصائد بدأت فى الظهور فى أوائل القرن السادس الميلادى، ويرجع ابن سلام هذا الفضل إلى مجموعة من الشعراء على رأسهم المهلهل، يقول: «وكان أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع، المهلهل بن ربيعة التغلبى فى قتل أخيه كليب وائل... كان امرؤ القيس بن حُجر بعد مهلهل، ومهلهل خاله، وطرفة وعبيد وعمرو بن قميئة والمتلمّس فى عصر واحد» (٤).

ثم يأتى الجاحظ(–٢٥٥)، وهو بلا ريب قد اطلع على كتب ابن سلام، فكتب الجاحظ حافلة بالنقول عن مؤلفات ابن سلام، فلا يعتد بما قاله ابن سلام، أو قل يحاول ما لم يحاوله ابن سلام حرصا وتأنيا، فحدد لتاريخ الشعر العربى ميلادا، يقول:

«وأما الشعر فحديث الميلاد، صغير السن... ويدل على حداثة الشعر قول امرئ القيس بن حجر:

١ـ إن بنى عوف ابتنوا حسبا
ضيعه الدخللون إذ غدروا
٢ ـ أدوا إلى جارهم خفارته
ولم يضع بالمغيب من نصروا
٤ ـ لا حميرى وفَى ولا عدس
ولا است عير يحكها الثفر
٥ ـ لكن عوير وفَى بذمته
لا قصر عابه ولا عور

فانظر كم كان عمر زرارة! وكم كان بين موت زرارة ومولد النبى عليه الصلاة والسلام؟ فإذا استظهرنا الشعر ـ وجدنا له ـ إلى أن جاء الله بالإسلام ـ خمسين ومائة عام، وإذا استظهرنا بغاية الاستظهار فمائتى عام»(٥).

والشعر الذى استشهد به الجاحظ تقوية لحجته نظمه امرؤ القيس بعد مقتل أبيه على يد بنى أسد (٦). وقد ترك الجاحظ بيتا من هذه المقطوعة لابد من إيراده حتى تتضح الصورة، وحقه أن يكون بعد البيت الثانى، وهو:

٣ ـ لم يفعلوا فعل آل حنظلة
إنهم جَيْر بئس ما ائتمروا

أما بنو حنظلة فأسلموا شرحبيل ـ عم امرئ القيس ـ يوم الكلاب، فقتله أبو حنش التغلبى (البيت الثالث)، وكذلك كان شأن حميرى وعدس، لم يجد عندهما غناء (البيت الرابع). أما عوير بن شجنة (البيت الخامس) فقد آوى إليه هندا أخت امرئ القيس وقطينها، وخرج بهم فى ليلة طخياء حتى أطلعهم نجران وقال لهند: «إنى لست أغنى عنك شيئا وراء هذا الموضع، وهؤلاء قومك، وقد برئت خفارتى»(٧).

ويبدو أن الجاحظ قد توصل إلى هذه الطريقة الحسابية لتحديد عمر الشعر الجاهلى كما يلى (٨): مات زرارة بن عدس ـ وهو من سادة تميم وأشرافها ـ خلال حكم عمرو بن هند، ملك الحيرة (٥٥٤ – ٥٦٩) قبل يوم أوارة الثانى(٩). وكما هو معروف فإن رسول الله (ﷺ) ولد سنة ٥٧٠، بعد موت عمرو بن هند بعام أو نحوه، ومن ثم فموت زرارة كان قبل مولد رسول الله (ﷺ). وهذا يستتبع أن يكون قبل مبعث رسول الله (ﷺ) بخمسة وأربعين عاما حين كان فى الأربعين من عمره. وكان زرارة رئيس تميم أربعين عاما أو تزيد، ورأس أبوه عدس قبل تميما أربعين عاما أيضا. فإذا جمعنا سنين هذه الفترات كان الناتج ما بين مائة وخمسة وعشرين عاما إلى مائة وثلاثين عاما. وإذا أضفنا إلى ذلك سبعين عاما أو نحوها للزمن الذى سبق عصر امرئ القيس وعاش فيه شعراء مثل ابن خذام، تحصل لدينا بغاية الاستظهار الأعوام المئتين التى جعلها الجاحظ عمر الشعر الجاهلى.

وبون بعيد بين ما ادعاه الجاحظ وما قال به ابن سلام. فبينا يقرر ابن سلام أن مهلهلا قصّد القصيد، يرى الجاحظ أن بداية الشعر العربى تسبق ذلك بعقود قليلة. ولا يعقل أن يبدأ الشعر العربى من فراغ ليصل إلى ما وصل إليه على يد مهلهل وامرئ القيس خلال نصف قرن من الزمان. ولكن من الملاحظ أن الجاحظ ربما كان قد عدل عن ذلك الرأى فى أواخر كتابه، وتحاشى أن يحدد تحديدا قاطعا عمر الشعر الجاهلى، قال: «وقد قيل الشعر قبل الإسلام فى مقدار من الدهر أطول مما بيننا اليوم وبين أول الإسلام»(١٠)؛ أى بين الوقت الذى كان يعيش فيه، وهو منتصف القرن الثالث

الهجرى وأول الإسلام، وعلى هذا الافتراض تكون بداية الشعر الجاهلى ما بين منتصف القرن الرابع وأول الخامس الميلادى. وهذا الافتراض أقرب للصحة، وإن لم يكن صحيحا تماما، لأنه يتفق وتاريخ الأمة العربية فى جاهليتها، كما سأبين فيما بعد. والجاحظ نفسه يقول:

«فكل أمة تعتمد فى استبقاء مآثرها وتحصين مناقبها على ضرب من الضروب وشكل من الأشكال وكانت العرب فى جاهليتها تحتال فى تخليدها بأن تعتمد فى ذلك على الشعر الموزون والكلام المقفى، وكان ذلك هو ديوانها... وذهبت العجم على أن تقيد مآثرها بالبنيان... والكتب بذلك أولى من بنيان الحجارة وحيطان المدر، لأن من شأن الملوك أن يطمسوا على آثار من قبلهم، وأن يميتوا ذكر أعدائهم، فقد هدموا بذلك السبب أكثر المدن وأكثر الحصون»(١١).

وقد ذكر ابن سلام - قبل الجاحظ - أن «الشعر فى الجاهلية عند العرب ديوان علمهم ومنتهى حكمهم، به يأخذون وإليه يصيرون»(١٢). ويقول Lyall فى هذا الشأن، وقد أصاب:

«ليس هناك غير الشعر الجاهلى ينطبق عليه تعريف ماثيو أرنولد للشعر بأنه نقد الحياة. فليس هناك أمة نجحت نجاحا تاما فى إعطاء صورة عن نفسها: خيرها وشرها، قوتها وضعفها غير الأمة العربية، ومن ثم فالشعر الجاهلى هو بلا مراء تاريخ هذه الأمة فى ذلك العصر»(١٣).

وإذا كان ذلك كذلك، فلا جرم أن تعتد كل قبيلة بشعرائها؛ فهم المخلدون لمآثرها، المشيدون بكرمها وفضائلها المنافحون ضد عداتها. ونص ابن رشيق التالى يصور أوضح تصوير هذه العلاقة الوطيدة بين دور الشاعر من حيث هو فنان، ودوره بوصفه مؤرخا:

«كانت القبيلة إذا نبغ فيها شاعر أتت القبائل فهنأتها، وصنعت الأطعمة، واجتمع النساء يلعبن بالمزاهر، كما يصنعون فى الأعراس. ويتباشر الرجال والولدان، لأنه حماية لأعراضهم، وذبٌّ عن أحسابهم، وتخليد لمآثرهم، وإشادة بذكرهم. وكانوا لا يهنئون إلا بغلام يولد، أو شاعر ينبغ فيهم، أو فرس تنتج»(١٤).

ومن ثم، اجتهدت كل قبيلة فى الحفاظ على أشعار شعرائها لأنها محض تاريخها وسجل مفاخرها وأنسابها ومحتدها، ومعلقة عمرو بن كلثوم النونية خير مثال لذلك، فقد كانت:

«بنو تغلب تعظمها جدا ويرويها صغارهم وكبارهم، حتى هجوا بذلك، قال بعض شعراء بكر بن وائل:

ألهى بنى تغلب عن كل مكرمة
قصيدة قالها عمرو بن كلثومِ
يروونها أبدا مذ كان أولهم
ياللرجال لشعر غير مسئوم»(١٥).

فالشعر الجاهلى، إذن، لم يكن مجرد فن يعبر الشاعر من خلاله عما يعتمل فى صدره من الأحاسيس، ولكنه كان أيضا سجلا لتاريخ القبيلة فى تعدد نواحيه على مدى الأزمان، ومبعث تواصل لوجودها على مر الأيام وفى كل آن. فإذا صح ذلك - وهو صحيح فيما نتصور - جاز لنا أن نقول إن الشعر العربى لا تعود بداياته - كما ذكر الجاحظ فى الموضع الثانى من كتابه - إلى أواسط القرن الرابع وأوائل الخامس، بل أقدم من ذلك بكثير - قدم تاريخ القبائل العربية ذاتها. وقد أبدى جب Gibb ملاحظة سديدة فى هذا الشأن حين قال:

«لقد خاض الشعراء المعارك بأشعارهم بقدر ما خاضها المحاربون بسيوفهم ورماحهم، بل أربوا على المحاربين فى هذا المضمار»(١٦).

دعنا نبدأ - فى بحثنا عن عمر الشعر الجاهلى - بمناقشة الرأى الذى سلم به أكثر الباحثين، قدماء ومعاصرين، نقلا عن ابن سلام (١٧)، وهو أن المهلهل أول

من قصّد القصائد، وإنما سمى مهلهلا لهلهلة شعره، أى سلاسة بنائه. وفصل ابن الأعرابى هذا الكلام فقال: «المهلهل مأخوذ من الهلهلة، وهى رقة نسج الثوب، والمهلهل: المرقق للشعر، وإنما سمى مهلهلا لأنه أول من رقق الشعر»[١٨]. ولكن عمر بن شبّة خالف ذلك الرأى. نقل السيوطى عنه ما يلى:

«للشعر والشعراء أول لا يوقف عليه. وقد اختلف فى ذلك العلماء. وادعت القبائل كل قبيلة لشاعرها أنه الأول، ولم يدعوا ذلك لقائل البيتين والثلاثة، لأنهم لا يسمون ذلك شعرا. فادعت اليمانية لامرئ القيس، وبنو أسد لعبيد بن الأبرص، وتغلب لمهلهل، وبكر لعمرو بن قميئة والمرقش الأكبر، وإياد لأبى دؤاد. قال: وزعم بعضهم أن الأفوه الأودى أقدم من هؤلاء وأنه أول من قصّد القصيدة»[١٩].

فهو يرى أن العصبية دفعت مختلف القبائل إلى نسبة ذلك الفضل إلى شاعر من شعرائها.

من هذه القلة أيضا التى رفضت ما ذكره ابن سلام: أبو العلاء المعرى. فى (رسالة الغفران) يسأل ابن القارح – فيمن يسأل من أهل النار – المهلهل:

«فأخبرنى لم سميت مهلهلا؟ فقد قيل إنك سميت بذلك لأنك أول من هلهل الشعر، أى رققه! فيقول: إن الكذب كثير. وإنما كان لى أخ يقال له امرؤ القيس، فأغار علينا زهير بن جناب الكلبى، فتبعه أخى فى زرافة من قومه فقال فى ذلك:

لما توقّل فى الكراع هجينهم
هلهلت أثار مالكا أو صنبلا

هلهلت: أى قاربت، ويقال: توقفت. ويعنى بالهجين: زهير بن جناب، فسمى مهلهلا. فلما هلك شبهت به، فقيل لى: مهلهل.

فيقول: الآن شفيت صدرى بحقيقة اليقين»[٢٠].

فواضح أن أبا العلاء ينكر أن يكون المهلهل هو أول من رقق لغة الشعر، وأنه لم يلقب بهذا اللقب لفعله هذا، بل لشئ آخر تماما. وبذلك بطل عند المعرى تفسير ابن سلام لهذا الفعل وما استتبعه من تلقيب، وكذلك بطل عنده ما قاله ابن الأعرابى، وهو تفسير سبق إليه أبو عبيدة، قال:

«وإنما سمى مهلهلا لأنه هلهل الشعر، يعنى سلسل بناءه»[٢١]. وفوق ذلك تجاهل المعرى مسألة سبق المهلهل غيره من الشعراء إلى تقصيد القصائد، وإطالة المقطوعة من عدة أبيات إلى ثلاثين بيتا، كما ذكر الأصمعى[٢٢].

وقف عمر بن شبة والمعرى عند حد الإنكار ولم يجاوزاه. لم يقل أى منهما إذا لم يكن المهلهل هو أول من قصد القصائد فمن يكون؟ وسوف أحاول فيما يستقبل من الصفحات أن أجيب عن هذا السؤال حسب المادة التى وقفت عليها.

من المعروف أن شهرة المهلهل شاعراً فارسا قد ارتبطت بحرب البسوس التى استمرت أربعين عاما وانتهت فى العقد الأخير من القرن الخامس فيما أرجح، أو العقد الأول من القرن السادس[٢٣] خلال حكم الحارث ملك كندة الذى توسط لإنهاء هذه الحرب الطحون[٢٤]. وباستثناء أشعار قليلة للمهلهل فإن مُعْظم شعره نظمه فى حرب البسوس، ولم أجد إلا قصيدة واحدة من أحد عشر بيتا قالها فى وقعة السُّلّان التى حدثت قبل حرب البسوس، كما سيأتى بيانه بعد قليل. فإن صح أن المهلهل ذاعت شهرته بوقوع حرب البسوس، فإن بعض معاصريه أمثال الفِنْد الزِّمّانى والحارث بن عباد وسعد بن مالك والمرقش الأكبر وابن أخيه المرقش الأصغر يستحقون جميعا أن يشاركوه هذه المزية التى اختصه بها أكثر العلماء. وأكتفى هنا بالنظر فى شعر ثلاثة من هؤلاء الشعراء مثبتا أنهم أيضا قد قصدوا القصائد، وأن قصائدهم قد استكملت الشكل المعروف بأقسامه المختلفة من أطلال ونسيب.

١ - الفِنْد الزِّمّانى:

احتفظ لنا ابن ميمون بثلاث قصائد للفند[٢٥] أولها رائية فى ثمانية وسبعين بيتا، وسأخصها بشئ من التفصيل بعد قليل، والثانية نونية عدتها عشرون بيتا، ومطلعها:

أقيدوا القوم، إن الظلـ
م لا يرضاه ديّان

وقد اختار منها أبو تمام (الحماسية رقم: ٢ فى الجزء الأول) فى حماسته تسعة أبيات. والثالثة لامية عدد أبياتها واحد وعشرون بيتا ومطلعها:

أيا تَمْلِكُ يا تَمْلُ
ذات الدَّلِّ والشكْلِ

فواضح أن هذه قصائد لا مقطوعات. وأكاد أجزم أن قصائد أشباهها فقدت. وأكتفى هنا بالنظر إلى الرائية، وهى تبدأ بذكر الأطلال، يستهلها بقوله:

أشجاك الرَّبعُ أقوَى والديار
وبكاء المرء للربع خَسار

ولكنه لا يطيل الوقوف، ويزجر نفسه على بكائه، فلن يرد البكاء شيئا. وخليق به وهو الفارس المجرب أن يكون صبورا غير جزوع، فلا يصدر عنه ما يشين رجولته، فيقول فى البيت الخامس مخاطبا نفسه:

أيها الباكى على ما فاته
اقصرن عنك، فبعض القول عار

ويستمر فى حديثه مع نفسه مبينا لها أن الجزع لا يجدى عنها نقيرا، كما لم يجد قومه شيئا بعد ما حلّ بهم ما حل من انكسار وقهر فى معترك القتال، فيقول مخاطبا قومه:

فاجزعوا للأمر أو لا تجزعوا
قد تداعى السقف وانهار الجدار

ويصف فى عشرة أبيات كيف كان هذا التداعى وذاك الانهيار. ويختلط حديثه عن قومه بحديثه عن نفسه، فكلاهما جزع لما حاق به، وكل منهما عانى مرارة الهزيمة فى ساحة الوغى وباحة الهوى سواء بسواء. ولكن ما باله ينساق مرة أخرى إلى هذا الحديث، فما فات لا يعيده تذكره، ولن يغير كنهه وحقيقته. آن له، إذن، أن يجابه الواقع:

إنما ذكرك شيئا قد مضى
حُلم، لو يرجع الحلم ادّكار

وإذا كان قومه - وهو فيهم وسط - قد هزموا مرة، فقد كانت لهم أيام أذلوا فيها أعداءهم القحطانيين، وظهروا عليهم، فيبدأ ببنى تيمة معيّرًا:

يا بنى تيمة قد عاينتم
وقعة منا لها نار شنار

ويتبجح بما أنزلوه بهم، وما أذاقوا قحطان من قهر ومذلة، وأنى لهم بنزار وهى نار تحرق ما تلقاه، ونور للناس به يستضاء:

جمع الله نزارًا فنفى
بهم الناسَ جميعا فاستناروا
إنما الناس ظلام دونهم
فإذا ما أظلم الناس أناروا
نحن للناس سراج ساطع
وضرام يتقى منه الشرّارُ

وإذا كانت نزار كذلك، فهى حَرِيّة أن تسود وأن يرضخ لها سادة الناس، فيذكر قحطان بما نالته نزار منها فى غير وقعة:

إذ قتلْنا بالحمى ساداتكمْ
وأجرناكمْ، وفى ذاك اعتبارُ

ثم يوم خَزازى:

كم قتلنا بخزازى منكمُ
وأسرنْا بعد ما حلَّ الجِرار

ثم انتصارهم على مذحج:

ونجت منا فراراً مَذْحِج
هَرباً، والخيل يعلوها الغبارُ

وبعد كل هذه الدوائر التى دارت على قحطان، كان لابد لقحطان كلها أن يعلوها قتام الذل، وتشينها معرة الإسار فتنقاد خاضعة فى صغار:

أسْمَحتْ قحطانُ فى أرْسانِنا
خَبَبَ الأعْيارِ تَتلوها الصّغَارُ

ويطيل فى وصف ما عانته قحطان من حرّ القتال، وما أنزلته بها نزار من ذل وهوان، وينذر قحطان بأن لا سبيل لها على نزار:

لن تنالوا من نزار مثلما
منكُم نالت من الذل نزارُ

ويبين لهم سبب عجزهم عن نيل مثل هذا المرام، فيعدد مفاخر نزار، ويسهب فى بيان فضلها وأمجادها وعراقة نسبها وحميد حسبها:

نحن أولادُ مَعَدٍّ فى الحَصَى
ولنا من ماجِدِ المجدِ الكُبارُ
وَلَدَنْ أكرمَ مَن شُدَّ به
عُقَدُ الحُبْوةِ قِدْمًا والإزارُ
إن إسماعيلَ مَن يَفْخَرْ به
يُلْفُ فى دارٍ بها حَلَّ الفخارُ

ثم يختم هذا الفخر بوعيد لا لقحطان فقط، بل لكل من يتوثب لقتال قومه:

أيما قوم حللْنا بهمْ
للرّدى فيهمْ رواحٌ وابتكارُ

من هذا العرض يتضح أن قصيدة الفِنْد، إلى جانب طولها الذى لا تدانيه كثير من القصائد الجاهلية التى وصلتنا، تبين عن مرحلة متقدمة فى تطور القصيدة العربية فى شكلها المعروف، فهى - وإن خلت من النسيب والرحلة - قد بدأت بالأطلال، ولعل موضوع القصيدة أملى على الشاعر أن يتجاوزهما، كما نجد فى معلقة عمرو بن كلثوم مثلاً، حيث بدأ بذكر الخمر التى تلائم روح الفخر الذى يسود القصيدة، وأعقب الخمر بالغزل، لا بالنسيب.

٢- الحارث بن عُباد:

الحارث فارس بكر غير مدافع، استعظم قتل كليب أخى المهلهل فى ناقة، وأبى أن يدخل فى أمر تخطأ فيه قومه. ثم وقع حادث جلل: قتل المهلهل بجيراً، ابن الحارث بن عباد. فقال الحارث: نعم القتيل قتيلا أصلح بين ابنى وائل. فقد ظن أن المهلهل أدرك به ثأر أخيه وجعله كفؤاً له، فقال للحارث قومُه: بل قال مهلهل إنه قتله بشِسْع نعل كُلَيْب. فغضب الحارث ودعا بفرسه وقاد قومه. احتفظ لنا كتاب بكر وتغلب بعدة أشعار للحارث منها ثمانية أقلها طولا تقع فى ثمانية عشر بيتا، وها هى مطالعها حسب ورودها فى الكتاب:

ص: ٦١ - ٦٤، مائة بيت:

١ - كل شئ مصيره لزوال
غير ربى وصالح الأعمال

ص: ٦٩ - ٧٠، ستة وعشرون بيتا:

٢ - كانا غدوةً وبنى أبينا
غداةَ الخيلِ تُقْرَعُ بالذُّكورِ

ص: ٧٢، ثمانية عشر بيتا:

٣ - عفت أطلالُ مَيَّةَ بالجَفيرِ
إلى الأجْبادِ منه فَجوِّ بيرِ

ص: ٧٤ - ٧٥، ستة وعشرون بيتا:

٤ - حيِّ المنازلَ اقفرت بسَهام
وعفَتْ معالمُها بجنْب بُرامِ

ص: ٧٦ - ٧٨، ثمانية وأربعون بيتا:

٥ - بانت سعادُ وما أوفتْكَ ما تعدُ
فأنت فى إثرها حرّانَ معتمدُ

ص: ٨٠ - ٨٢، خمسون بيتا:

٦ - هل عرفتَ الغداةَ رَسمًا محيلا
دارسا بعدَ أهْلِه مأهولا

ص: ٩٦ - ٩٧، أربعة وعشرون بيتا:

٧ ـ عفا منزلٌ بين اللوى والحوابس
لمرّ الليالي والرياحِ الروامس

ص: ١٠٩ – ١١٠، واحد وعشرون بيتا:

٨ ـ ونهيتُ جسَّاسا لقاءَ كليبهم
خوفَ الذى قد كان من حدثان

والقصيدة الأولى (حسب ترقيمى هنا) على طولها تخلو من المقدمة الطللية والنسيب، وذلك فيما أرجح لأنها خرجت مخرج الرثاء. وقصائد الرثاء – إلا نادرا – تخلو من هذه المقدمات. استهل الحارث القصيدة برثاء بجير، ثم ختم الرثاء بإيعاد تغلب:

ثكلَتْنى عن المنية أمى
وأتاها نَعْى عمىِّ وخالى
إن لم أشف النفوس من تغلب الغْد
ر بيوم يذل برك الجمال
يا لقومى فشمروا ثم جدّوا
وخذوا حذركم ليوم القتال

وتمضى القصيدة على هذا النمط فى تحضيض قومه وتهديد تغلب، ويتكرر فيها هذا الصدر المشهور أربعا وأربعين مرة:

* قرّبا مَرْبِط النعامة منّى *

وواضح من مطالع القصائد الأخرى – ماعدا الثانية والأخيرة ـ أنها تبدأ بذكر الأطلال حينا والنسيب حينا آخر. وبعض هذه القصائد قالها ابتداء، وأجابه المهلهل عنها، مثل اللاميه (رقم: ١ هنا)، ثم الرائية (رقم: ٢ هنا)، أجابه عنها المهلهل برائيته المشهورة التى مطلعها:

اليْلَتنا بذى حُسُم انيرى
إذا أنت انقضيت فلا تُحورى

وأجابه الحارث عنها ثانية برائيته (رقم: ٣ هنا). وفى هذه الرائية استهل الحارث بالأطلال فى بيتين، ثم أعقب ذلك بالنسيب فى بيتين، ثم انتقل فجأة إلى ذكر الحرب والفخر بقومه وانتصارهم على تغلب، فيقول:

فسائِلْ إن عرضتَ ـ بني زُهَيْرٌ
ورهْطَ بنى أمامة والغُوير

وفى القصيدة الميمية (رقم: ٤ هنا) يذكر الأطلال فى مفتتحها وطمس الرياح لها فى بيتين ونصف متخلصا بذلك إلى النسيب، فيقول فى البيت الثالث:

اقْوَتْ، وقد كانت تحُلُّ بَجوّها
حُورُ المدامعِ من ظباء الشامِ

وينتقل فجأة فى البيت السابع إلى ذكر وقائع بكر مع تغلب وكندة، وكيف فَلّت بكرٌ جموعهما، ويتوعد تغلب، ويؤكد أنه لن ينسى قتل بُجَير، وأنها حرب لا هوادة فيها.

وفى القصيدة الدالية (رقم: ٥ هنا) لا ذكر للأطلال فيها، وإنما يبدأها بالنسيب، ثم يصف جمال صاحبته وتمكنها من قلبه فى عشرة أبيات، ثم ينتقل دون تمهيد فى البيت الحادى عشر إلى وقائع بكر مع تغلب فيقول:

سل حىَّ تغلب عن بكر ووقعتهم
بالحِنْو إذ خسروا جهراً وما رشدوا

ويفخر بقبائل بنى بكر فى سبعة وثلاثين بيتا.

ويبدأ القصيدة اللامية (رقم: ٦ هنا) بالكلام على الطلل ويصف بلاه وأثافيّه السُّفْع، وما فيه من وحش وطير، وجر الرامسات ذيولها من شمال وجنوب وصبا، ويستغرق ذلك أربعة عشر بيتا، ثم يبدأ البيت الخامس عشر ذكر صاحبته التى عمرت تلك الدار يوما، يقول:

يوم أبدت لنا سلامة وجها
مستنيرا وعارضا مصقولا

ويصف ملاحتها وشبابها فى عشرة أبيات، ثم ينتقل فجأة إلى ذكر تغلب وحروب قومه معها، فيقول فى البيت السادس والعشرين:

سَفِهت تغلبُ غداةَ تمنّتْ
حرب بكْرٍ فقُتّلوا تقتيلا

وتبدأ السينية (رقم: ٧ هنا) بذكر الطلل العافى وما بقى فيه من آثار من رحلوا: وتد وأثافىّ ونؤى. ويصف ما فعلته الرياح والأمطار ببقايا الديار، فيقف يسألها:

وقفت بها أرجو الجواب، فلم تجب
وكيف جواب الدارسات الخوارسِ

وفى الأبيات الثلاثة التالية يتذكر من كان يحل بها من أمثال الدُّمى، وفى البيت الحادى عشر ينتقل إلى مخاطبة بنى تغلب فيقول:

بنى تغلب لم تنصفونا بقتلكم
بجيرا ولما تُقتلوا فى المجالسِ

ويتهددهم ويتوعدهم، ويذكرهم بظهور بكر عليهم كلما التقوا.

٣- المرقش الأكبر:

إذا كان شعر المهلهل والحارث بن عباد، إلا قليلا، متصلا بحرب البسوس، فإن شعر المرقش الأكبر يكاد يكون مناصفة بين وقائعها وألم الحب الممضّ، فقد كان المرقش من الشعراء الذين أطلق عليهم فى العصر الجاهلى اسم «المتيَّمون». أفنى المتيمون حياتهم فى الجاهلية كما قضاها «العذريون» فى الإسلام فى البكاء على صواحبهم اللواتى لم يتح لهم القدر الزواج منهن، أو أتاح ثم غدر. ففاض شعرهم حسرة وأنينا، كما بين أستاذنا المرحوم يوسف خليف فى كتيب قيم. ولا يقدح فى صحة شعر هؤلاء وهؤلاء مانحلوه، وما صاحبه من أخبار لا تكاد النفس تصدق بها. فشعر المرقش فى صاحبته أسماء كشعره فى حرب البسوس سواء بسواء صحة وصدقا. أثبت المفضل فى اختياره اثنتى عشرة قصيدة ومقطوعة للمرقش الأكبر، رقم: ٤٥ (سبعة أبيات)، رقم: ٤٦ (اثنا عشر بيتا)، رقم: ٤٧ (عشرون بيتا)، رقم: ٤٨ (أحد عشر بيتا)، رقم : ٤٩ (اثنا عشر بيتا)، رقم :٥٠ (سبعة عشر بيتا)، رقم : ٥١ (أحد عشر بيتا)، رقم : ٥٢ (ثمانية أبيات)، رقم : ٥٣ (ثلاثة أبيات)، رقم : ٥٤ (ثمانية أبيات). ولا شك عندى أن بعض هذه المقطوعات أجزاء من قصائد لم تصل إلينا كاملة. وعندى أيضا أن بعض القصائد فقدت منها أقسام أو أبيات من أقسامها المختلفة، مثل المفضلية رقم : ٤٩، ولسهولة المراجعة أثبتها هنا:

١ ـ هل تعرف الدار عفا رسمها
إلا الأثافىّ ومبنى الخيَمْ
٢ ـ أعرفها دارا لأسماء فالـ
دمع على الخدين سح سَجَمْ
٣ ـ أمست خلاء بعد سكانها
مقفرة ما إن بها من إرم
٤ ـ إلا من العين ترعى بها
كالفارسيِّين مشوا فى الكمم
٥ ـ بعد جميع قد أراهم بها
لهم قباب وعليهم نعم
٦ ـ فهل تسلى حبها بازل
ما إن تسلى حبها من أمَمْ
٧ ـ عرفاء كالفحل جُمالية
ذات هباب لا تشكى السأم
٨ ـ لم تقرإ القيظ جنينا ولا
أصرها تحمل بَهْم النَّعم
٩ ـ بل غربت فى الشول حتى نوت
وسوغت ذا حُبُك كالإرم
١٠ ـ تعدو إذا حرك مجدافها
عدو رباع مفرد كالزلم
١١ ـ كأنه نصع يمان وبالـ
أكرع تخنيف كلون الحُمم
١٢ ـ بات بغيث معشب نبته
مختلط حربثه باليَنم

وواضح أن تشبيه الناقة – الذى بدأ فى عجز البيت العاشر – بالثور الوحشى ينتهى فجأة بعد بيتين ونصف وأنا مقتنع بيقين أن هذا القسم مفقود، وأن أقساما أخرى تليه قد فقدت أيضا. ولو انتهت إلينا القصيدة كاملة لرأينا أنها تفوق قصائد المهلهل لغة وأسلوبا وإحكام قصيد. ومن حسن الحظ أن ميمية المرقش الأكبر الأخرى قد وصلتنا كاملة، وأنا مضطر كل الاضطرار أن آتى بنصفها هنا حتى يتابع القارئ تحليلها وحتى تسهل المقارنة بين مقدمتها ومقدمة الميمية التى أثبتها آنفا:

١ ـ هل بالديار أن تجيب صمم
لو كان رسم ناطقا كَلَّمْ
٢ ـ الدار قفر والرسوم كما
رقش فى ظهر الأديم قَلَمْ
٣ ـ ديار أسماء التى تبلت
قلبى، فعينى ماؤها يَسْجُمْ
٤ ـ أضحت خلاء نبتها ثئد
نور فيها زهوه فاعتم
٥ ـ بل هل شجتك الظعن باكرة
كأنهن النخل من مَلْهَمْ
٦ ـ النشر مسك، والوجوه دنا
نير، وأطراف البنان عنم
٧ ـ لم يشج قلبى ملحوادث إ
لاّ صاحبىَ المتروك فى تغلم
٨ ـ ثعلب ضراب القوانس بالـ
سيف وهادى القوم إذ أظلم
٩ ـ فاذهب فدى لك ابن عمك، لا
يخلد إلا شابة وأدم
١٠ ـ لو كان حى ناجيا لنجا
من يومه المزلم الأعصم
١١ ـ فى باذخات من عماية أو
يرفعه دون السماء خيم
١٢ ـ من دونه بيض الأنوف وفو
قه طويل المنكبين أشم
١٣ ـ يرقاه حيث شاء منه، وإ
ما تنسه منية يهرم
١٤ ـ فغاله ريب الحوادث حـ
تى زل عن أرياده فحطم
١٥ ـ ليس على طول الحياة ندم
ومن وراء المرء ما يعلم
١٦ ـ يهلك والد ، ويخلف مو
لود ، وكل ذى أب يَيْتَمْ
١٧ ـ والوالدات يستفدن غنى
ثم على المقدار من يعقم
١٨ ـ ما ذنبنا فى أن غزا ملك
من آل جفنة حازم مرغم

تبدأ الميمية الأولى «الخيم» بالحديث عن الأطلال، فلأْيًا ما يتبين الشاعر من الدار العافية أثافيها والأماكن التى كانت تقوم فيها خيامها، دار كانت تحل بها أسماء فأضحت وحشا يبابا. ويختلط الماضى البعيد الحى بالحاضر الماثل الممْحل فى ذهن الشاعر فدمعه على الخدين سحٌ سَجِم حزنا وألما وصبابة. ويجيل النظر حوله فلا يرى إلا الوحش ترعى ما كان يوما عامرا. ولكن كيف السبيل إلى السلو من ألم الفراق ولذعة الحب ووحشة المكان! هذى ناقته القوية كفيلة أن تحمله بعيدا عله يتسلى حب أسماء، بذلك يتخلص الشاعر من «الأطلال والنسيب» إلى «الرحلة» فى يسر وسهولة. تبدأ الميمية الثانية «كلم» أيضا بالأطلال والنسيب ولكن بطريقة مغايرة لما فى الميمية الأولى «خيم»، فالشاعر هنا عارف للديار متبين لها. يسائلها فلا تجيب، أبها صمم؟ كلا، لو كانت الديار تتكلم لحكت له هذه الدار عن أسماء وأهلها الظاعنين. وإذا كان الشاعر فى الميمية الأولى رأى أن ما بقى من آثار الديار لا يعدو الأثافى ومبنى الخيام، ففى هذه الميمية لم يبق من آثار الديار سوى شئ يسير كخط القلم. وإذا لم يكن فى الميمية الأولى من معالم الحياة إلا بقر الوحش التى تستريد المكان، فمعالمها فى الميمية الثانية نبت جميم ندىٌ، ونور ناضر حسن و زها. ولكن هل هذا ما أشجاه؟ أم أشجاه تذكر النساء بكرة راحلات؟ فهذا تخلص لطيف فى البيت الخامس إلى وصف «الرحلة»، ولكنها ليست رحلته هو كما فى الميمية الأولى، وإنما رحلة النساء ـ يستعيدها بعد حين، كما فى معلقة زهير ـ واصفا جمالهن فى البيت السادس. ولكن هل هذا ما أشجاه حقا؟ لا، إن الذى أهمه هو مقتل ابن عمه، فهذا تخلص ثان لطيف جدا ليبدأ رثاء ابن عمه[٢٦] ثعلبة بن عوف الذى قتله المهلهل فى إحدى وقائع حرب البسوس ـ وينتهى الرثاء بالبيت السابع عشر. هذا الرزء الفادح يذكره بخطب جليل نزل به وبقومه، فقد أوقع بهم ملك من ملوك آل جفنة. وهذا مرة ثالثة تخلص فى غاية الحسن من موضوع إلى آخر مشابه له، فإن حزنه وكمده لمقتل ابن عمه لا يقل عن ألمه وهمه لغزو ابن أخته قومه. ويستمر هذا القسم حتى تنتهى القصيدة بالبيت الخامس والثلاثين. من هذا العرض لكلتا القصيدتين يحق لنا أن نستظهر ما يلى:

١ – إن المرقش الأكبر – وهو معاصر للمهلهل – لم يقصد القصائد فقط، بل استقر في شعره شكل القصيدة بأقسامها المختلفة من أطلال ونسيب ورحلة، كما نقله ابن قتيبة وعرفه وحاول تفسيره [٢٧]. وبلغ المرقش في ذلك مبلغا ليس لمهلهل منه نصيب كبير. والناظر في شعر المهلهل في (كتاب بكر وتغلب) أو في ديوانه المجموع يرى صحة ذلك. وأنا أزعم أن المرقش الأكبر أحكم ذلك خيرا من معاصريه جميعا. فشعر الحارث بن عباد مثلا – وقد مر بنا منذ قليل – وإن احتوى على هذه الأقسام، لا يمهد كل قسم لتاليه، بل ينتقل فجأة دون تمهيد كما بينت.

٢ – اللغة في شعر المرقش محكمة عالية، لا تقل بل أظن أنها تفوق لغة المهلهل رقة وسلاسة وفصاحة.

٣ – إن المرقش الأكبر – حسب الأشعار التي وصلتنا – سبق شعراء المعلقات في الإتيان ببعض الصور والتشبيهات، مثل رود الوحش قفر الديار (عند زهير ولبيد)، ونضرة النبات وسؤال الديار الصم (عند لبيد)، وتشبيه ما بقي من رسم دارس بخط القلم في جلد أو رق أو كتاب (عند امرئ القيس وغيره).

فإذا استقام لنا ما ذكرت، فهل كان المرقش الأكبر وبعض معاصريه أول من قصدوا القصائد وأحكموا شكلها المعروف؟ نقل ابن سلام احتجاج بعض العلماء لامرئ القيس بأنه «سبق العرب إلى أشياء ابتدعها واستحسنتها العرب، واتبعته فيها الشعراء: استيقاف صحبه والتبكاء في الديار، ورقة النسيب...» [٢٨]، غير أنه كان قد أورد قبل ذلك هذا البيت لامرئ القيس:

عُوجا على الطلل المحيل لعلنا
نَبْكِي الديارَ كما بكَى ابن حِذامِ

وعلق على ذلك بقوله «وهو رجل من طيء: لم نسمع شعره الذي بكى فيه، ولا شعرا غير هذا البيت الذي ذكره امرؤ القيس» [٢٩]. ويمدنا ابن قتيبة (– ٢٧٦) بأشياء قليلة عن ابن حذام، فنقل عن ابن الكلبي (– ٢٠٤) أن «أول من بكى في الديار امرؤ القيس بن حارثة بن الحُمام بن معاوية وإياه عنى امرؤ القيس بقوله:

يا صاحبيَّ قفا النَّواعجَ ساعة
نَبكي الديارَ كما بكَى ابن حمامِ» [٣٠]

ثم نقل عن أبي عبيدة معمر بن المثنى (– ٢١٤): «هو ابن خِذام»، ثم أنشد البيت الذي أورده ابن سلام، ثم زاد، «وهو القائل:

كأني غداةَ البيْن يوم تحمَّلوا
لَدَى سَمُرات الحيِّ ناقِفُ حنظل

يعني أن ابن خذام هو قائل هذا البيت، وهو البيت الرابع من معلقة امرئ القيس. ويؤكد ابن حزم (– ٤٧٦) هذا الكلام مضيفا إليه. ففي معرض حديثه عن كنانة بن بكر قال:

«ومنهم بنو عديّ، وزهير، وعلَيْم بني جناب بن هُبل بن عبد الله بن كنانة بن بكر المذكورين، وهم بطون ضخمة، وعمهم عبيدة ابن هبل، بطن، من ولده: امرؤ القيس بن الحمام بن مالك ابن عبيدة بن هبل، وهو ابن حمام الشاعر القديم الذي يقول فيه بعض الناس: ابن خذام... وهو الذي قال فيه امرؤ القيس:

نبكي الديار كما بكى ابن حُمام

قال هشام بن السائب: فأعراب كلب إذا سئلوا بماذا بكى ابن حمام الديار؟ أنشدوا خمسة أبيات متصلة من أول:

قفا نبك من ذكرى حبيب ومنزل. ويقولون إن بقيتها لامرئ القيس» [٣١].

ثم نرى أبا حاتم السجستاني (– ٢٥٦) يترجم لابن حذام ترجمة مختصرة يذكر فيها نسبه وثلاثة أبيات رائية [٣٢]. وبعد قرن تقريبا يورد الآمدي (– ٣٧٠) ترجمة لابن حذام ويذكر نسبه كما ذكره ابن حزم بعدُ: امرؤ القيس

ابن حُمام بن مالك بن عبيدة بن هُبَل بن عبد الله بن كنانة ابن بكر. ثم ينقل عن بعض الرواة أن امرأ القيس هذا هو الذى أشار إليه امرؤ القيس صاحب المعلقة فى بيته الذى مر بنا آنفا، وأنه يُسمَّى أيضًا ابن خذام. ثم يذكر له ثلاثة أبيات على روى الراء، وهى مختلفة عن الأبيات الرائية التى أوردها أبو حاتم السجستانى، ولكن كلتا القطعتين على الوزن والروىّ نفسيهما مما يشعر أنهما من قصيدة واحدة. ويبدو أن ما أورده الآمدى هو مطلع هذه القصيدة، وأول هذه الأبيات هو:

لآل هند بجنبى نَفْنَف دارُ
لَم يَمْحُ جِدّتها ريحٌ وأمطارُ

ثم يقول عن هذه الأبيات: «وهى أبيات فى أشعار كلب، والذى أدركه الرواة من شعره قليل جدًا»[٣٣]، أى من شعر ابن حذام. مما تقدم نرى أن ما فات ابن سلام استدركه آخرون، كل يضيف شيئًا يسيرًا إلى كلام من سبقه. فابن حذام شخصية حقيقية، وليس شيئًا وهميًا اخترعته الرواة. فإن صح ذلك ـ وهو صحيح إن شاء الله ـ فالسؤال الذى يطرح نفسه الآن هو: متى عاش ابن حذام؟

نحن نعرف على وجه اليقين أنه عاش قبل زمن امرئ القيس. وقد مر بنا أن المهلهل والمرقش الأكبر والحارث بن عباد والفنْد الزِّمّانى كلهم قد كتب القصيد، وأن المرقش الأكبر خاصة قد أحكم المقدمة الطللية، وإن كانوا كلهم قد ذكروا تبكاء الديار. ولكن امرأ القيس صاحب المعلقة لا يذكر أيًا منهم، وإنما يخص ابن حذام دونهم بهذه المزية. فإن قلنا إن ابن حذام سابق عليهم فى الزمان لم نبعد. ويقوّى هذا الفرض أن أبا حاتم السجستانى ذكره فى المعمرين وأنه عاش مائة سنة. وظنى أن ابن حذام كان شاعرا له ذكر وخطَر قبل أن تكتمل للمرقش أو معاصريه الأداة، بل لعله كان كذلك قبل ميلادهم.

تعيننا الحروب التى وقعت بين القحطانيين والعدنانيين قبل حرب البسوس على تكشُّف جوانب عنصر الزمان وأسبقية الشعراء. وأنا أظن ظنا أن حرب البسوس انتهت خلال السنوات الأولى من القرن السادس، وربما أوله أى سنة ٥٠٠م، وليس عام ٥٢٥ أو بعده كما يقترح بعض الباحثين[٣٤]. ومات المهلهل فى الأسر قبل انتهائها. ونحن نعلم أن حرب البسوس استمرت أربعين عاما، فيكون ابتداؤها سنة ٤٦٠ أو ٤٧٠ على أكثر تقدير. ونحن نعلم أيضًا أن المهلهل كان قائد تغلب ورئيسها منذ اليوم الأول لوقائع حرب البسوس. ولا يعقل أن يرأس غلام حدث قبيلة قوية مثل تغلب وهى مقدمة على حرب ضروس ضد قبيلة لا تقل عنها قوة، وهى شقيقتها بكر. لا جرم أنه كان آنذاك رجلا مكتمل الرجولة، ومحاربا مشهودًا له بالحكمة والتجربة. يؤيد ذلك من بعض الوجوه أن المهلهل شارك فى معارك قومه ضد القحطانيين التى هاجت قبل حرب البسوس كما ذكرت فيما سبق. فبعد انتصار بغيض على قبيلة صداء اليمنية[٣٥] ازدادت بغيض قوة وثراء، وعتت وبغت، وتطلعت إلى بناء حرم مثل حرم مكة لايقتل صيده ولايهاج عائذه، ففعلت. فبلغ فعلهم زهير بن جناب، وهو يومئذ سيّد بنى كلب، فأغار عليهم فى موضع يقال له بسٌ، فظفر بهم وهدم حرمهم[٣٦]. فتعبأت العدنانية للأخذ بثأرها وطرد اليمانية من بلادها وقادها عامر بن الظَّرِب، فأوقع باليمانيين وقعة منكرة عند البيداء[٣٧]. ولم أجد ذكرا للمهلهل أو أخيه كليب فى هذه الوقعة. فاستطار زهير بن جناب سيفه وجمع قومه وأغار على بكر وتغلب عند ماء يقال له الحُبَىّ وأسر المهلهل وأخاه كليبا[٣٨]. ولكن القبائل العدنانية استطاعت أن تثأر لنفسها برئاسة ربيعة بن الحارث فى وقعة السُّلّان. وهنا بدأت العدنانية والقحطانية تعدان لمعركة فاصلة، فتجمعت قبائل معدّ كلها تحت لواء كليب بن ربيعة ـ أخى المهلهل ـ وانتصرت انتصاراً حاسما على القبائل اليمنية[٣٩].

وليس من السهل تحديد الزمن الذى وقعت فيه هذه الحروب بين عدنان وقحطان، ولكنها ـ مع ذلك ـ تسعفنا فى تحديد زمن المهلهل، وذلك بدوره يعين على تحديد زمن ابن حذام. رأينا من العرض السريع لهذه الحروب أن وقائعها الأولى تخلو من ذكر المهلهل، مما يبيح لنا أن نستظهر أنه كان صغير السن خلالها. فإذا سلمنا أن حرب البسوس قد انتهت حوالى سنة ٥٠٠م أو سنة ٥١٠م على أكثر تقدير. وأنها قد بدأت عام ٥٦٠ أو ٥٧٠ على أكثر تقدير أيضاً. وأن

حروب عدنان وقحطان كانت قبلها بزمن لا ندريه على وجه التحقيق. وأن المهلهل كان يافعا خلال وقائعها الأولى. أقول إذا سلمنا بذلك حق لنا أن نستظهر أن ميلاد المهلهل كان حوالى عام ٤٣٥ أو ٤٤٠. وهذا التحديد يعين على معرفة زمن ابن حذام على وجه التقريب. اقترحت فيما سبق أن ابن حذام أسبق زمنا من المهلهل ومعاصريه، وإلا لما أفرده امرؤ القيس بالذكر، فهم جميعا قد قالوا القصيد، وهم جميعا ذكروا الأطلال والنسيب، ثم نقلت عن أبى حاتم أن ابن حذام كان من المعمرين، عاش مائة سنة أو أكثر. ويذكر الآمدى أن ابن حذام كان مع زهير بن جناب فى غاراته على بكر وتغلب[٤٠]، ويؤيد ذلك ابن رشيق عن أبى عبيدة معمر ابن المثنى[٤١]، أى أنه شارك فى الحروب التى كانت بين عدنان وقحطان قبل نشوب حرب البسوس. كل ذلك مجتمعا يشير إلى أن مولد ابن حذام كان فى العقد الثانى من القرن الخامس على وجه التقريب. فهل لنا أن نقول ـ إذن ـ إن القصيدة اتخذت شكلها المعروف فى أوائل القرن الخامس الميلادى؟ أنا أزعم لذلك تاريخا أقدم، وسبيلنا فى ذلك أن ننظر فى سيرة زهير بن جناب الذى ورد ذكره منذ قليل. قال ابن سلام عن زهير بن جناب: «كان قديما، شريف الولد، طال عمره»[٤٢]. وقال عنه ابن قتيبة «وهو جاهلى قديم... وهو من المعمّرين»[٤٣]. وقد أثبت ـ فيما أرجو ـ آنفاً أن ابن حذام أسنّ من المهلهل، واقترحت العقد الثانى من القرن الخامس زمن ميلاده. ثم نقلت عن الآمدى أن ابن حذام كان مع زهير بن جناب فى غاراته على العدنانيين. وأفاد ابن رشيق أن زهير بن جناب كان عم ابن حذام[٤٤]، ونقل ذلك البغدادى[٤٥]، وهو قول صحيح عن مطلق عمومته، فقد نقلت قبل ذلك نسب ابن حذام عن جمهرة أنساب العرب، وهو: امرؤ القيس بن حمام بن مالك بن عبيدة بن هبل. ونسب زهير بن جناب كما أورده أبو الفرج فى ترجمته هو: زهير بن جناب بن هبل[٤٦]. ويتضح من كلا النَّسَبَيْن أن زهير بن جناب ليس عم ابن حذام مباشرة، وإنما هو ابن عم جده مالك. وهذا يعنى أن زهير بن جناب كان أسنّ من ابن ابن ابن عمه بما يقرب من ثلاثين عاما، إن لم تزد. فإذا قبلنا ما اقترحته من قبل من أن ابن حذام ولد حوالى عام ٤٢٠، فإن عام ٣٩٠ ـ أو قبل ذلك بقليل ـ يبدو وقتا مقبولا لميلاد زهير بن جناب. ويستشف مما ذكره أبو الفرج فى ترجمته أن ميلاد زهير أسبق مما اقترحته ههنا. قال: «قال أبو عمرو الشيبانى: كان أبرهة حين طلع نجدا أتاه زهير بن جناب، فأكرمه أبرهة وفضله على من أتاه من العرب». وأبرهة المذكور هنا (٣٤٠ ـ ٣٧٥) غير أبرهة صاحب الفيل[٤٧]. وذكر حمزة الأصفهانى أن أبرهة الأول كان معاصرا للملك الفرس سابور الثانى (٣١٠ ـ ٣٨٠)[٤٨]. وإذا أخذنا برواية أبى الفرج عن أبى عمرو الشيبانى فلابد أن زهير بن جناب كان آنذاك فى تمام الرجولة وذكاء السّن حتى يفضله أبرهة «على من أتاه من العرب». فإذا قدرنا أنه كان فى الخامسة والعشرين من العمر، وإذا افترضنا أنه قابل أبرهة فى آخر سنة من عمره أو حكمه وهى سنة ٣٧٥م كان ميلاد زهير عام ٣٥٠م، وهذا أمر مستبعد، لأنه يكون قد جاوز الثمانين خلال حروب عدنان وقحطان. ولعل منشأ هذه الرواية يكمن فى أن بعض العلماء اعتقدوا أن زهير بن جناب عاش خمسين ومائتى سنة[٤٩]، وبالغ بعضهم فى الإفراط فقال أربعمائة وخمسين سنة[٥٠]. الذى نطمئن إليه أنه عمر طويلا حتى ناهز المائة، كما مر بنا، وكما يدل عليه شعره، كما سنرى. وليس من المعقول أن يكون «قائد قومه فى حروبهم» ـ كما يصفه أبو الفرج ـ شيخا لا فضل فيه للحرب. ولو ذكرت لنا المصادر أن قومه أخرجوه معهم فى هذه السن العالية تيمنا به ـ كما نرى فى أخبار دريد بن الصِّمّة وغيره ـ لقبلنا ذلك. ولكن ترجمته تحدثنا عن شجاعته وظفره، وقيادته قومه وسيادته.

يعالج شعر زهير موضوعين متمايزين: حروبه التى قاد فيها قومه ضد العدنانيين، وشكواه المريرة من كبر السن، وما جرّه من هرم وضعف وسقام، وفَقْد هيبة وسلطان. وسأتحدث عن هذين الموضوعين فى إيجاز.

١ ـ شعر الحرب:

شعر زهير ـ الذى نظمه عقب انتصاره على بغيض وهدم حرمهم، وشعره الذى قاله عقب سحقه بكرا وتغلب وأسره المهلهل وأخاه كليبا ـ مرآة مجلوة نرى فيها وقائع هذه الحروب كما حفظتها لنا كتب الأدب والتاريخ، مما يدل

دلالة قاطعة على صحة هذا الشعر. وأكتفي بمثال من شعره في بغيض، وآخر من شعره في بكر وتغلب. أورد أبو الفرج أربعة عشر بيتا قالها زهير بعد ظفره ببغيض، وهم من غطفان، هي:

١ ـ ولم تصبرْ لنا غَطَفَان لما
تلاقيْنا وأُحرِزَت النساءُ
٢ ـ فلولا الفضلُ منا ما رجعتمْ
إلى عذراء شيمتها الحياء
٣ ـ وكم غادرتمْ بطلا كَمِيا
لدى الهيجاء كان له غَناء
٤ ـ فدونكمْ ديونًا فاطلبوها
وأوتارا، ودونكم اللقاء
٥ ـ فإنا حيث لا نخفى عليكمْ
ليوثٌ حين يحتضر اللِّواء
٦ ـ فخلَّى بدها غطفانُ بُسًّا
وما غطفانُ والأرضُ الفضاء
٧ ـ فقد أضحى لحيٍّ بني جَناب
فضاءُ الأرض والماءُ الرِّواء
٨ ـ ويصدقُ طعنُنا في كل يوم
وعند الطعن يُختبَر اللقاءُ
٩ ـ نَفَيْنَا نخوةَ الأعداء عنا
بأرماح أسنَّتها ظِماء
١٠ ـ ولولا صبرُنا لَمَّا التقينا
لَقِينا مثل ما لقيَتْ صداء
١١ ـ دَاةَ تعرَّضُوا لبني بَغيض
وصدْقُ الطعن للنَّوْكَى شفاء
١٢ ـ وقد هربت حِذارَ الموت قَيْنٌ
على آثار مَن ذهب العَفاءُ
١٣ وقد كُنا رجوْنا أن يُمدّوا
فأخْلَفَنا من اخوتنا الرَّجاءُ
١٤. وألهى القَيْنَ عن نصر المَوَالي
حِلابُ النِّيبِ والمرعَى الضراءُ

وكما كرت قبل، هذه الأحداثُ في هذه الأبيات مصداقٌ لوقائعالحروب في كتب الأدب والتاريخ. فهي تذكر أن زهيرا بعد أأوقع بغطفان «مَنّ على غطفان وردَّ النساء»، كما ترى في البيت الثاني هنا. وتحدد موضع القتال بمكان يقال له بُسّ، وهو مذكور في البيت السادس هنا. وتنبئنا ـ كما مر بنا من قبل ـ أن بغيضا عدت على صُداء وأوجعت فيها ونكأت، كما ترى في البيتين العاشر والحادي عشر. وتخبرنا أن زهيرا لما أجمع أمره على غزو غطفان استمدّ بني القين بن جُشَم فأبوْا، فترى ذلك واضحًا في الأبيات الثلاثة الأخيرة.

ومن الأشعار التي قالها في بكر وتغلب وأَسْرِه المهلهلَ قولُه:

١ ـ تبًّا لتغلب أن تُساق نساؤُهم
سوقَ الإماء إلى المواسم عُطَّلا
٢ ـ لحقتْ أوائلُ خيلنا سَرَعَانَهمْ
حتى أسرنا على الحُبَيِّ مهلهلا
٣ ـ إنا، مهلهلُ، ما تطيش رماحُنا
أيامَ تَنْقُف في يديْك الحنظلا
٤ ـ ولَّتْ حماتُك هاربين من الوَغَى
وبقيتَ في حَلَقِ الحديد مُكبَّلا

وفي قصيدة بائية يشير إلى أَسْر المهلهل وأخيه وبعض قومهما:

إذ أسرْنا مهلهلا وأخاه
وابنَ عمرو في القدِّ وابن شهاب

وقد مضى في صدر هذا المقال كلامُ أبي العلاء المعري في رسالة الغفران عن المهلهل، وإتيانه بهذا البيت:

لما توقَّل في الكُراع هَجينُهم
هَلْهَلْتُ أثأرُ مالكا أو صِنْبلا

وسواء كان هذا البيت من نظم المهلهل أو نظم أخيه ـ كما ذكر أبو العلاء ـ فإن الذي يسترعي النظر هو أن هذا البيت على وزن وروي أبيات زهير ههنا. وواضح من بيت المهلهل أو أخيه أنه يعير زهيرا بهزيمته وأنه أدرك ثأر من قتلوا وأغلب ظني أن هذا البيت من قصيدة كتبها المهلهل بعد وقعة السُّلان التي ثأرت تغلب فيها لنفسها لهزيمتها في

معركة الحُبَىّ. وعندى أن قصيدة المهلهل نقيضة للامية زهير ابن جَناب التى أوردتها هنا، مما يزيد فى توثيق هذا الشعر. والناظر فى كتاب بكر وتغلب يجد أنه قلما ينظم شاعر قصيدة دون أن يجيبه عليها شاعر من القبيلة المعادية مناقضا.

٢ ـ شعر الشكوى من الهرم:

ذكرت قبلُ أن زهيراً عُمِّر عمرا طويلا «حتى ذهب عقله، وكان يخرج تائها لا يدرى أين يذهب، فتلحقه المرأة من أهله والصبى فترده»(٥١). وشعره ـ كبعض شعر لبيد ـ فيه تبرّم من طول الحياة وما أورثه من ضعف البدن وذهاب النظر:

ألا يالقومى لا أرى النجمَ طالعاً
ولا الشمسَ إلا حاجبى بيمينى

وعزّ عليه ذهاب الهيبة، فقد كان زهير، كما يقول أبو الفرج: «إذا قال: ألا إن الحىّ ظاعن، ظعنت قُضاعة. وإذا قال: ألا إن الحىّ مقيم، نزلوا وأقاموا، فلما أسنّ لم يستمع إليه أحد، وخالفوه، فقالوا غير ما قال، ورأوا غير ما رأى:

أميرُ شقاقٍ، إن أقمْ لا يُقم معى
ويرحلْ، وإن أرحلْ يُقم ويُخالفُ»

وقد أورد له ابن سلام قصيدة من شريف الشعر(٥٢) يذكر فيها ما بنى من مجد، وما خاض من قتال، ويذكر لهوه وشربه وصيده، وقيامه فى المحافل خطيبا، ثم يختمها بهذين البيتين فى وصف ما آل إليه بعد أن كان من كان:

والموتُ خيرٌ للفتى
وليَهْلكَنْ وبه بَقيّهْ
من أن يُرى الشيخَ البَجا
لَ، قد يُهادَى بالعشيهْ

أما وقد نظرنا فى موضوعات شعر زهير فقد آن لنا أن ننظر فى الشكل الذى صيغ فيه هذا الشعر. ما بقى من شعر زهير قليل. وهذا القليل لم يصل إلينا قصائد كاملة، وإنما أجزاء من قصائد ضاع أكثرها. ولننظر الآن فى إحدى ما

تبقّى من هذه القصائد والخبر الذى ارتبط بها. جاء فى الأغانى(٥٣): «وقال أبو عمرو الشيبانى: كان الجُلاح بن عوف السُّحْمى قد وطّأ لزهير بن جناب وأنزله معه، فلم يزل فى جناحه حتى كثر ماله وولده. وكانت أخت زهير متزوجة فى بنى القين بن جَسْر، فجاء رسولها إلى زهير ومعه برد فيه صِرار رمل وشوكةُ قَتاد. فقال زهير لأصحابه: أتتكم شوكة شديدة وعدد كثير، فاحتملوا. فقال له الجلاح: أنحتمل لقول امرأة! والله لا نفعل. فأقام الجلاح وظعن زهير. وصبّحهم الجيش فقتل عامة قوم الجلاح وذهبوا بماله. ومضى زهير لوجهه حتى اجتمع مع عشيرته من بنى جَناب. وبلغ الجيش خبره فقصدوه، فحاربهم وثبت لهم وقتل رئيسا منهم، فانصرفوا عنه خائبين، فقال زهير:

١ ـ أمِن آل سلمى ذا الخيالُ المُؤَرِّقُ
وقد يَمِقُ الطيفَ الغريبُ المشوَّقُ
٢ ـ وأنى اهتدتْ سلمَى لوجْه محلِّنا
وما دونها من مَهْمَه الأرض يَخفِقُ
٣ ـ فلم ترَ إلا هاجعاً عند حُرَّةٍ
على ظهرها كُورٌ عَتيقٌ ونُمْرُقُ
٤ ـ ولمّا رأتنى والطليحَ تبسمتْ
كما انهلّ أعلى عارض يتألّقُ
٥ ـ فحُيِّيتِ عنّا، زَوِّدينا تحيةً
لعل بها العانى من الكَبْل يُطلَقُ
٦ ـ فردّتْ سلاما ثم ولتْ بحاجة
ونحن لَعَمْرى باابنة الخَيْر أشْوَقُ
٧ ـ فياطيبَ ما ريَّا، وياحُسْنَ منظر
لهوتُ به لو ان رؤياك تَصدُقُ
٨ ـ ويومَ أثالى قد عرفتُ رسومَها
فعُجْنا إليها والدموعُ ترقرقُ
٩ ـ وكادتْ تُبين القولَ لمّا سألْتها
وتُخْبرنى، لو انّ الدارُ تنطقُ
١٠ ـ فيا دارَ سلمَى هِجْت للعين عَبْرةً
فماءُ الهوى يَرْفَضُّ أو يَتَرَقْرَقُ

وقال زهير فى هذه القصيدة يذكر خلاف الجُلاح عليه:

١١ - أيا قومَنا إن تَقْبلوا الحق فانتهوا
وإلا فأنيبٌ من الحرب تَحْرُقُ
١٢ - فجاءوا إلى رَجْراجة مُكْفَهِرَّة
يكاد المديرُ حولها الطرفَ يَصْعَق
١٣ - سيوف وأرماحٌ بأيدى أعزّة
ومَوْضُونَةٌ ممّا أفاد مُحَرِّق
١٤ - فما بَرِحُوا حتى ترنا رئيسَهمْ
وقد «ر فيه المَضْرَحى المُذَلق
١٥ - وكائنْ ترى من ماد وابن ماجد
له حَنَّةٌ نَجْلاءُ للوجه يَشْهَقُ

وواضح أن القصيدة غير كاملة. فالبيت الحادى عشر هنا يسبقه قول أبى الفرج[٥٤] «وقال زهير فى هذه القصيدة يذكر خلاف الجلاح عليه»، ولكن ما أعقبه من الشعر لا ذكر فيه لهذا الخلاف، مما يدل على أن هذا القسم قد فقد. ولا أشك أن هذا القسم الآخر (من البيت ١١ - ١٥) قد فقد منه جزء كبير. فليس م المعقول أن يتحدث زهير عن نصر كهذا سبقته وقعة نكر- لرجل آواه وأكرمه «ولم يزل فى جناحه حتى كثر ماله «» كما قال أبو الفرج - فى خمسة أبيات. ولو انتهت نا هذه القصيدة كاملة لكانت فى الأغلب الأعم من أطولقصائد فى هذا الزمن المبكر فى تاريخ الشعر الجاهلى.

وليس طولها فقطو مبعث أهميتها، بل أيضا مفتتحها بالطيف والخيالواحتواؤها على النسيب والأطلال وسؤال الديار. ففى الأبي السبعة الأولى يحدثنا عن طيف سلمى ألمّ به المنام قاطعـاوز وقفارا، فأسعده زورها وتبسمها وحديثها، ثم على مر اليقظة. فأنّى له سلمى وهذه ديارها قفر قد است له فعاج إليها ووقف بها حزينا ساكبا دمعه يسألها عن أهلها الظاعنين. ولو كان فى مقدور الديار أن تتكلم لأجا هذه الدار عن سؤاله، رحمـةً به وشفقة.

وإذا كانت هذ قصيدة قد بدأت بالطيف، فإن بائيته التى نظمها فى الوقعة تبدأ بذكر الطلل، يقول:

حَىِّ داربتْ بالجَناب
اقفرت من كواعبِ أتْرابِ

وللأسف الشديد لم يصل إلينا من المقدمة الطللية إلا هذا البيت، واقتصر أبو الفرج من هذه القصيدة على عشرة أبيات يصور فيها زهير هزيمة تغلب.

مما سبق نرى أن القصيدة الجاهلية بأقسامها المعروفة من طلل ونسيب ورحلة.. إلخ. اكتملت لها صورة واضحة المعالم منذ أوائل القرن الخامس، إن لم يكن أواخر القرن الرابع. فإن صح هذا - وهو صحيح إن شاء الله - كان عمر الشعر الجاهلى أقدم زمناً من القرن الرابع، فقصائد زهير بن جناب فى آخر هذا القرن لا تقل فنا واكتمالا عن قصائد القرن السادس، ومن ثم فلابد من آماد طوال من ميلاد الشعر العربى حتى يصل فى القرن الرابع إلى ما وصل إليه من إحكام، فلا سبيل، إذن، إلا إلى تتبع هذه المرحلة المبكرة من عمر الشعر الجاهلى.

يسعفنا تاريخ مملكة الحيْرة[٥٥] فيما نحاول استكشافه. استقرت القبائل البدوية منذ أمد بعيد فى الساحل الشرقى للجزيرة لخصبه ووفرة مياهه. وبمضى الزمن تكونت مجتمعات من هذه القبائل فى مدن وقرى، كانت أهمها جميعا مدينة الحيرة على بعد ثلاثة أميال من مدينة الكوفة الحالية. وكان سكان الحيرة يتكونون من تنوخ والعباد والأحلاف. أما تنوخ فكانت فى المنطقة التى تقع شرقىّ الفرات، بين الحيرة والأنبار. وكانوا بدواً يعيشون على الرعى ويقطنون الخيام. واستقرت العباد - وكانوا من قبائل شتى - فى الحيرة واختلطوا بسكانها الوثنيين. وكان العباديون نصارى تابعين للكنيسة النسطورية، وبها سموا: أى عُبّاد المسيح. ومن الجدير بالملاحظة أن الرابطة التى كانت توحّد بين سكان الحيرة أساسها دينى: المسيحية للعباديين، والوثنية للقبائل الوثنية التى كانت فى الحيرة قبل قدوم العباديين. وكان هذا على نقيض كل المجتمعات الأخرى التى كانت وحدتها تقوم أساسا على رابطة الدم. أما الأحْلاف فكانوا أناسا من قبائل مختلفة تتألف من عنصرين أساسيين؛ إما خُلَعاء طردوا من قبائلهم لجرائم اقترفوها، وإما فقراء ضعفاء يبحثون عن مأوى وحماية.

إذا كان الغموض يلف حياة مؤسس مملكة الحيرة مالك بن فَهْم، فإن حياة وتواريخ الملوك الذين أتوا بعده من

الوضوح بمكان ـ، وهم: جَذيمة الأبرش، عمرو بن عَدِىّ، وابنه امرؤ القيس. ويؤكد لنا نقش النَّمارة(٥٦) الذى يمجد أعمال امرئ القيس بن عمرو أنه مات ودفن فى سوريا سنة ٣٢٨م. ويعتقد بعض الدارسين أن امرأ القيس بن عمرو كان من مناصرى ملك الفرس بهرام الثالث. ولما وقعت الحرب بين سنتى ٢٩٣ ـ ٣٠٢ بين بهرام ومنازعيه على عرش المملكة وهزم بهرام، ترك امرؤ القيس بن عدى الحيرة واتجه إلى سوريا، وهناك عينه الرومان حاكما على قبائل سوريا جمعاء(٥٧).

يذكر اليعقوبى أن امرأ القيس بن عمرو حكم خمسة وثلاثين عاما(٥٨)، فإذا كان قد ترك حكم الحيرة حوالى عام ٣٠٥ أو بعدها بقليل، فذلك يعنى أنه تولى حكمها بين سنة ٢٦٥ وسنة ٢٧٠م. ويذكر اليعقوبى، أيضًا، أن عمرو بن عدى والد امرئ القيس حكم خمسة وخمسين عاما، فإذا صح ذلك، فإن حُكْم عمرو بن عدى يكون قد بدأ بين سنة ٢١٠ وسنة ٢١٥. أما سنوات حكم جذيمة الأبرش فمن الصعب تحديدها، وهو شخص تاريخى لا مراء فى ذلك(٥٩). الذى لا شك فيه أن هذه السنوات التى اقترحتها بناء على ما ورد فى اليعقوبى تقريبية وليست على وجه اليقين، ولكن الذى لا شك فيه أيضًا أن حكم هذه الأجيال الثلاثة: جذيمة وابن أخته عمرو بن عدى وابنه امرؤ القيس، استغرق قرنا من الزمان.

احتفظت لنا المصادر بأشعار قليلة من عهد جذيمة الأبرش وعمرو بن عدى. وبعض هذه الأشعار يرتبط بخبر جذيمة مع الزّبّاء، وهى أخبار لايعلم مدى صحتها، لذلك سوف أستبعدها ولا آخذها فى الاعتبار. ومن الخطأ الشديد أن نظن أن كل الأشعار التى تنتمى إلى هذه الفترة أشعار غير صحيحة. فالأشعار التى لا تدور فى فلك أسطورة جذيمة والزباء جديرة بالبحث والدرس، أهمها قطعة أوردها الطبرى فى تاريخه قيلت فى الأحداث التى أعقبت موت جذيمة. فبعد موته نازع رجل اسمه عمرو بن عبد الجن ابن أخت جذيمة عمرو بن عدى فى أمر المُلك. وآثر الجانبان وأنصارهما السلم، وتولى عدى مُلكَ خاله، وفى ذلك قال عدى بن عمرو:

دعوتُ ابنَ عبد الجن للسلْم بعد ما
تتابعَ فى غرب السُّفاه وكَلْسما
فلمّا ارعوى عن صدّنا باعْترامه
مَرَيْتُ هواهُ مَرْىَ آمٍ رَوائما

فأجابه عمرو بن عبد الجن مغضبا:

اما ودماء مائرات تخالُها
على قُلَّة العُزّى أو النَّسْر عَنْدَما
وما قدَّس الرهبانُ فى كل هيكل
أبيلَ الأبيلينَ المسيحَ ابنَ مريما

وعلق الطبرى على الشعر قائلا: «هكذا وُجد الشعر ليس بتام، وكان ينبغى أن يكون البيت الثالث: لقد كان كذا وكذا»(٦٠).

وتمام الشعر، وهو بيت واحد فقط أورده صاحب الحماسة البصرية (ـ ٦٥٦)(٦١)، وابن منظور (ـ ٧١١)(٦٢)، والعينى (ـ ٨٥٥) (٦٣) وهذا البيت هو:

لقد هَزَّ منى عامرٌ يوم لَعْلَعٍ
حُساما إذا لاقى الضرِّيبة صمَّما

وليست هناك أسباب قوية تدعونا إلى الشك فى صحة هاتين المقطوعتين، فهما تشيران إلى أحداث تاريخية ثابتة الوقوع. وفوق ذلك، فإن مقطوعة ابن عبدالجن تصور الجو الدينى الذى كان سائدا فى الحيرة فى القرن الثالث. فمن المعروف ـ وقد أشرت إلى ذلك آنفا ـ أن أكثر سكان الحيرة كانوا نصارى، وكان بها عدد كبير من الكنائس والديارات تروع الإنسان كثرته، ويكفى أيسر نظر فى معجم البكرى ومعجم ياقوت (رسم: دير) وكتاب الدّيارات لتبيّن ذلك(٦٤). هذه الكنائس والديارات لم تلبث أن خرّجت ـ بعد إنشائها ـ علماء نشروا علمهم المصبوغ بصبغة دينية(٦٥). نرى فى مقطوعة ابن عبدالجن إشارات واضحة إلى المسيحية، كما نرى أيضا إشارات إلى الآلهة الوثنية كالعزّى والنَّسْر (٦٦)

كانت الحيرة قبل الإسلام مركزا من المراكز الثقافية المهمة فى الجزيرة، وكان التعليم فيها منتشرا، وكانت بعض الكتاتيب تدرس العربية والفارسية كما نعرف من أمر عدى ابن زيد. لذا كانت الحيرة مقصد العلماء والشعراء. فلا عجب، إذن، أن تحفظ الحيرة تراثها بتدوينه. وقد اعتمد مؤرخو المسلمين على ما خلفته الحيرة فى بيعها من مدونات لكتابة تاريخها. قال الطبرى(٦٧):

«قد حُدِّثت عن هشام بن محمد الكلبى أنه قال: إنى كنت أستخرج أخبار العرب وأنساب آل نصر بن ربيعة، ومبالغ أعمار من عمل منهم لآل كسرى وتاريخ سنيهم من بيع الحيرة، وفيها ملكهم وأمورهم كلها».

وقد ذكر Olinder أن الاكتشافات الأخيرة لبعض النقوش قد أكدت ما أورده ابن الكلبى عن تاريخ الحيرة(٦٨).

كانت الحيرة، كما ذكرت قبل، مقصدا للشعراء. يقول شوقى ضيف فى معرض حديثه عن النابغة الذبيانى(٦٩):

«ومعروف أن قبائل نجد كانت تدين بالولاء للمناذرة منذ قضوا على دولة كندة. وكانت تدخل ذبيان فى هذا الولاء، فطبيعى أن يقصد شاعرها النابغة النعمانَ بن المنذر وأن يضفى عليه مدائحه وسرّ النعمان بوفوده عليه، فقربه منه ونادمه، وأجزل له العطايا والصلات، حتى أصبح شاعره الفذ. وكان بلاطه يموج بالشعراء من أمثال أوس بن حجر التميمى والمثقب العبدى ولبيد العامرى».

يذكر ابن سلام فى معرض حديثه عن حفظ الشعر الجاهلى وضياعه ما يلى(٧٠):

«وقد كان عند النعمان بن المنذر منه ديوان فيه أشعار الفحول، وما مُدح هو وأهل بيته به، وصار ذلك إلى بنى مروان، أو صار منه».

وعبارة ابن سلام على إيجازها غاية فى الأهمية، لأنها تؤكد ما ذكره ابن الكلبى من «تدوين» ملوك الحيرة لآثارهم، وهى أيضاً بالغة الأهمية لأنها تثبت أن المناذرة كان عندهم ديوان لفحول الشعراء، ثم هى بالغة الأهمية مرة ثالثة لأنها تبيّن لنا أن ملوك الحيرة جمعوا ما نظم فيهم من مدائح، ولا إخال أن هذه المدائح كانت فى النعمان وأهل بيته الذين عاشوا فى زمنه، بل أظن ظناً أن عبارة «أهل بيته» تعنى أجداده السابقين. ولا سبيل إلى معرفة ذلك على وجه اليقين. ولكن إذا نظرنا إلى الحقائق التالية: ١ ـ أن الحيرة كانت مركزا من مراكز الثقافة العربية فى العصر الجاهلى. ٢ ـ أن الكتابة كانت شائعة فى الحيرة، وبها دُوّن تاريخ ملوكها. ٣ ـ أن ملوك الحيرة كان عندهم ديوان لفحول الشعراء، مما يدل على اهتمامهم بالشعر، وهذا أدعى إلى أن يدونوا الأشعار التى قيلت فى مديحهم، وقد كان. ٤ ـ أن شعراء كثيرين وفدوا إلى الحيرة من شتى أنحاء الجزيرة، وبعضهم أقام إقامة طويلة فيها كالنابغة. ٥ ـ وأن الشاعر كان ـ كما بينت من قبل ـ مؤرخا، ومن ثم فتاريخ العرب هو شعرهم، وشعرهم هو تاريخهم. أقول إذا نظرنا إلى كل هذه الحقائق حق لنا أن نستنتج أن عبارة «أهل بيته» عند ابن سلام تعنى الملوك السابقين على النعمان بن المنذر، وهذا بدوره يعنى أن الاهتمام بالشعر قديم جداً فى مملكة الحيرة. وفوق ذلك ليس هناك أى شئ فى عبارة ابن سلام يشعر أن النعمان هو الذى «أمر» بجمع هذا الشعر، ومن ثم فلابد أنه تقليد قديم سنّه أجداده واتبع هو خطاه.

فإذا صح ما قدمته ـ وهو صحيح فيما أرجو ـ كانت مقطوعتا عمرو بن عدى وعمرو بن عبد الجن من أقدم الشعر الصحيح الذى وصل إلينا من تلك الفترة. وقد رأينا أنهما نظمتا عقب تولّى عمرو بن عدى عرش الحيرة فى سنة ٢١٠/ ٢١٥ كما رجّحت. وليس هناك ما يدعو إلى الشك فى صحتهما، فلا ارتباط لهما بخبر قد يكون من اختراع القصاص، كما فى أخبار جذيمة الأبرش والزّباء وقَصير.

ومن الجدير بالملاحظة أن كلتا القطعتين نظمت على الوزن والقافية نفسيهما، أى أن عمرو بن عبد الجن أجاب

على مقطوعة عمرو بن عدى مستخدما الوزن والقافية نفسيهما اللذين استخدمهما عمرو بن عدى، مما يشير إلى ظهور فن النقائض فى هذه المرحلة المبكرة من تاريخ الشعر العربى.

وحدة اللغة فى هاتين المقطوعتين، واتساق النَّظم فيهما، واستخدامهما البحر الطويل، والالتزام بقافية واحدة لا تتغير، فضلا عما يشعر بوجود فن النقائض، كل ذلك يشير إلى أن الشعر العربى فى أوائل القرن الثالث قد وصل إلى مرحلة متقدمة، ولو وصلتنا قصائد كاملة لرأينا مصداق ذلك. هذا بدوره يؤدى إلى القول بأن بدايات الشعر العربى لابد أن تكون قبل مطلع القرن الثالث بكثير. وللأسف الشديد لم يصل إلينا من تلك الفترات ما نطمئن إليه. وقد حرصت هنا على ألا أنظر بعين الاعتبار إلى الشعر المرتبط بقصة جذيمة والزّباء وقصير، وإن كنت أرى أن بعض هذا الشعر صحيح، لم تزيّد فيه القصّاص فأصبح من العسير انتقاد الزائف من الصحيح. فإذا صح من هذا الشعر شئ، رجعنا بهذه المرحلة المتقدمة ثلاثين عاما؛ أى حوالى عام ١٨٠م.

وبعد، أرجو أن تكون هذه الدراسة قد أوضحت بعض جوانب فى الشعر القديم. فهى أولا تدعو إلى إعادة النظر فى الفكرة السائدة منذ ابن سلام؛ وهى أن المهلهل بن ربيعة كان أول من قصّد القصائد وذكر الوقائع، وهى ثانيا تثبت أن بعض معاصرى المهلهل من أمثال الفند الزِّمّانى والمُرقّش الأكبر والحارث بن عُباد لا يقلون أهميّة عن المهلهل فى تقصيد القصائد، وهى ثالثا تبرز ـ للمرة الأولى فيما أعلم ـ أسبقية زهير بن جناب فى تقصيد القصائد، وهى رابعا تزيل بعض الغموض الذى يكتنف ابن حذام، وهى خامسا حاولت تحديد زمن بعض هؤلاء الشعراء، على ما فى ذلك من مزلة، وهى سادسا تزعم أن ما ينسبه النقاد ومؤرخو الأدب إلى نتاج القرن السادس، متوفر فى شعر القرن الرابع متأصّل فيه، وهى سابعا وأخيرا ترى أن أقدم شعر مكتوب لدينا يعود إلى العقد الأول من القرن الثالث، ثم على استحياء نقول بل ربما العقد الثامن من القرن الثانى الميلادى.

النتائج التى انتهت إليها هذه الدراسة تناقض ما يعتقده بعض الدارسين من أن «لغة الشعر الموحّدة» لم تشع إلا فى القرن الخامس[٧١]. وهذا الاعتقاد قائم على أن أقدم أشعار وصلتنا تظهر فيها وحدة اللغة والوزن والقافية تعود إلى أواخر القرن الخامس ويرتبط أكثرها بحرب البسوس! فى ختام مقاله عن نَقْش النّمارة وما تعنيه عربية هذا النص يقول James Bellamy[٧٢]:

«هذا النص يضيف قرنا ونصفا من الزمان إلى عمر اللغة العربية، ولا عجب فى ذلك فهى لغة محافظة أشد المحافظة».

يعنى أن اللغة العربية لا يعود اكتمالها إلى أواخر القرن الخامس أو أوائل السادس بل إلى منتصف القرن الرابع. وتضيف الدراسة الحالية أكثر من قرن من الزمان إلى عمر اللغة العربية، وبالطبع الشعر الجاهلى.

هوامش:

(١) Reynold Nicholson. **A literary History of The Arabs** (London and New York: Cambridge University Press, 1985), p. 71.

(٢) James Lyall. **Translatious of Ancient Arabian Poetry** (Edinburgh: William and Norgate, 1885), xvi.

(٣) **طبقات فحول الشعراء**، لمحمد بن سلام. قرأه وشرحه محمود محمد شاكر، مطبعة المدنى، القاهرة ١٩٧٤. ١ : ٢٦. وانظر أيضا الشعر والشعراء، لمحمد بن مسلم بن قتيبة. تحقيق: أحمد محمد شاكر، دار المعارف، القاهرة ١٩٦٦، ١ : ١٠٤.

(٤) **طبقات فحول الشعراء** ١ : ٣٨، وانظر أيضا **الشعر والشعراء** ١ : ٢٧٩.

(٥) **الحيوان** لأبى عثمان عمرو بن بحر الجاحظ. تحقيق: عبد السلام هارون ـ المجمع العلمى العربى الإسلامى، بيروت ١٩٦٩، ١ : ٧٤.

(٦) **ديوان امرئ القيس**. تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم، دار المعارف، القاهرة، ١٩٦١، ص: ١٣٢ ـ ١٣٣.

(٧) **الأغانى**، دار الكتب المصرية، ٩ : ٨٩.

(٨) دار بينى وبين أستاذى العلامة محمود شاكر حوار طويل حول هذا النص وطريقة الجاحظ فى عدد السنين والحساب، ولا أشك أنه هو الذى هدانى

إلى ما أثبت ههنا عندما شرعت فى كتابة هذا المقال فى أواخر عام ١٩٩١. وكل ما كتبت وحققت من فضله وعلمه.

(٩) **نقائض جرير والفرزدق**، لأبى عبيدة معمر بن المثنى، تحقيق: شارلز لايل – مطبعة بريل بليدن ١٩٠٥، ١: ٤٥، ٢: ٦٥٢ – ٦٥٤.

(١٠) **الحيوان**، ٦: ٢٧٧.

(١١) **المرجع السابق** ٦: ٧٢ – ٧٣.

(١٢) **طبقات فحول الشعراء**، ١: ٢٤.

(١٣) انظر Lyall,op. cit., p.xvii

(١٤) **العمدة**، لابن رشيق. تحقيق: محيى الدين عبد الحميد، دار الجيل، بيروت، الطبعة الرابعة، ١٩٧٢، ١: ٦٥.

(١٥) **الأغانى**، ١١: ٥٤.

(١٦) انظر Hamilton Gibb. **Arabic Lierature: An Introduction.** (London; Oxford University Press, 1970), p. 29.

(١٧) **طبقات فحول الشعراء** ١: ٣٩.

(١٨) **الموشح**، لأبى عبيد الله المرزبانى، تحقيق: محمد على البجاوى، مطبعة دار نهضة مصر، القاهرة، ١٩٦٥، ص ١٠٦.

(١٩) **المزهر**، للسيوطى. تحقيق: أحمد جاد المولى وآخرون منشورات المكتبة العصرية، بيروت، ١٩٨٧، ٢: ٤٧٧.

(٢٠) **رسالة الغفران**، لأبى العلاء المعرى. تحقيق: عائشة عبد الرحمن، دار المعارف بالقاهرة ١٩٦٣، ص: ٣٥٣ – ٣٥٤.

(٢١) **نقائض جرير والفرزدق** ٢: ٩٠٥. وانظر أيضا **الشعر والشعراء** ٢: ٢٩٧.

(٢٢) **مجالس ثعلب**، تحقيق: عبد السلام هارون – دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٠، ٢: ٤١١، ونقل ذلك السيوطى فى المزهر، ٢: ٤٧٧.

(٢٣) **الأغانى** ٥: ٢٤١، ولوقائع الحرب انظر ص: ٣٤ – ٦٤ من الجزء نفسه، **المعارف** لابن قتيبة، تحقيق: ثروت عكاشة – دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثانية، ١٩٦٩، ص: ٦٥، **والعقد الفريد** لابن عبد ربه، تحقيق: أحمد أمين وآخرين – مطبعة لجنة التأليف والترجمة والنشر، القاهرة، ١٩٦٥، ٥: ٢١٣ – ٢٢٢، وبتفصيل مستفيض فى كتاب **بكر وتغلب**، مطبعة نخبة الأخبار، ١٣٠٥هـ.

(٢٤) للحارث. وملوك كندة انظر Gunnar Olinder. **The Kings of Kinda** (lund: Gleerup, 1927).

(٢٥) **منتهى الطلب فى أشعار العرب**، لابن ميمون. الجزء الخامس، نسخة جامعة yale. وفى كتاب **أشعار بكر وتغلب** قصيدتان، إحداهما حائية فى ثمانية وعشرين بيتا، والأخرى قافية فى تسعة عشر بيتا.

(٢٦) من النادر أن تبدأ قصيدة فى الرثاء بذكر الأطلال أو النسيب، وإنما تكون من بدايتها عن مصاب الراثى وصفات المرثى، وقد يتطرق الشاعر إلى الحديث عن الصيد، وفيه يقتل الحيوان تأكيدا لحتمية الفناء، كما فى قصيدة أبى ذؤيب العينية.

(٢٧) **الشعر والشعراء**، ١: ٧٤ – ٧٥. وقد ناقشت كلام ابن قتيبة فى فصل نشر فى **دراسات عربية وإسلامية**، ص: ٣١٣ – ٣٣٥، وهو كتاب مهدى إلى أستاذنا العلامة محمود محمد شاكر بمناسبة بلوغه السبعين، أطال الله بقاءه.

(٢٨) **طبقات فحول الشعراء**، ١: ٥٥، وانظر أيضاً كتاب الأوائل للعسكرى ٢: ٢٢٠. تحقيق: محمد المصرى وآخرين – طبع وزارة الثقافة، دمشق، ١٩٧٥، والأغانى ٥: ٥٧، المزهر ٢: ٤٧٧.

(٢٩) **طبقات فحول الشعراء**، ١: ٣٩. وللبيت انظر **ديوان امرئ القيس**: ١١٤، ويقال له أيضاً: ابن خذام وابن حمام.

(٣٠) **الشعر والشعراء**، ١: ١٢٨.

(٣١) **جمهرة أنساب العرب**، لابن حزم. تحقيق: عبد السلام هارون – طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٨٢، ص ٤٥٦.

(٣٢) **المعمرون والوصايا**، لأبى حاتم السجستانى، تحقيق: عبد المنعم عامر – مطبعة عيسى البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٦١، ص: ٧١.

(٣٣) **المؤتلف والمختلف**، للحسن بن بشر الآمدى. تحقيق عبد الستار فراج – مطبعة عيسى البابى الحلبى، القاهرة، ١٩٦١، ص: ٧.

(٣٤) **شعراء النصرانية**، للويس شيخو. مكتبة الآداب، القاهرة، بدون تاريخ ٢: ١٦٠، **ديوان الشعر العربى**، لأحمد سعيد (أدونيس) – دار العلم للملايين، بيروت، ١٩٦٤، ص: ٥٧٦، **الإعلام** لخير الدين الزركلى، دار العلم للملايين، بيروت ١٩٧٩، ٤: ٢٢٠.

(٣٥) **الأغانى**، ١٩: ١٥.

(٣٦) **الأغانى**، ١٩: ١٦، **الكامل فى التاريخ**، لابن الأثير – طبع بولاق، القاهرة، ١٢٩٠هـ، ١: ١٧٩.

(٣٧) **العقد الفريد**، لابن عبد ربه ٥: ٢١٣.

(٣٨) **الأغانى**، ١٩: ١٨ – ١٩، **الكامل فى التاريخ** ١: ١٧٩.

(٣٩) **العقد الفريد**، ٥: ٢١٣، **الكامل فى التاريخ** ١: ١٧٨.

(٤٠) **المؤتلف والمختلف**، للآمدى، ص: ٧.

(٤١) **العمدة**، لابن رشيق، ١: ٨٧.

(٤٢) **طبقات فحول الشعراء**، ١: ٣٥.

(٤٣) **الشعر والشعراء**، ١: ٣٧٩.

(٤٤) **العمدة**، ١: ٨.

(٤٥) **خزانة الأدب**، لعبد القادر البغدادى، تحقيق: عبد السلام هارون – مكتبة الخانجى، القاهرة، ٤: ٣٧٨.

(٤٦) **الأغانى**، ١٩: ١٥.

(٤٧) خلط بعض القدماء والمحدثين بين أبرهة هذا وأبرهة صاحب الفيل. انظر مثلا **الشعر والشعراء** ١: ٣٧٩، **المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام**، لجواد على – مكتبة النهضة، بغداد، ١٩٧٢، ٩: ٤٤٣.

(٤٨) انظر **تاريخ الشعر العربى إلى نهاية القرن الثالث للهجرة**، لنجيب البهبيتى – مكتبة الخانجى، القاهرة، الطبعة الرابعة، ص: ٢٦.

(٤٩) **الأغانى**، ١٩: ٢١.

(٥٠) **المعمرون والوصايا**، ص: ٣، **الأغانى** ١٩: ٢١.

(٥١) **الأغانى**، ١٩: ٢٠.

(٥٢) **طبقات فحول الشعراء** ١: ٣٦ – ٣٧، **الأغانى** ١٩: ٢٢، **المعمرون**: ٢٦.

(٥٣) **الأغانى** ١٩: ٢٤ – ٢٦.

(٥٤) **الأغانى** ١٩: ١٩.

(٥٥) Gustav Rothstein. **Die Dynastie der Lahmiden in al - Hira** (Berlin: Verlag von Reuther, Reichard, 1899), especially pp. 12 - 40. Philip Hitti. **the History of the Arabs**, the edition

(New york: st. Martin's Press, 1960), pp. 81 - 82. Irfan shahid, **"AL-Hira", in Encyclopaeidiae of islam** 2 nd edition, 3: 462 - 63.

وانظر أيضًا **المفصّل فى تاريخ العرب قبل الإسلام**، لجواد على ٣: ١٥٥ - ٣١٣. وكتابا Gustav وجواد على يعالجان تاريخ الحيرة بالتفصيل، أما حتّى وشهيد ففيهما عرض موجز.

(٥٦) انظر James Bellamy. A New Reading of Namara Inscription," in **Journal of the American Oriental Society**. No. 105, 1985, 1: 31.

(٥٧) انظر المصادر التى أوردها جواد على فى **المفصل فى تاريخ العرب قبل الإسلام** ٣: ١٩١، ولم يتح لي ان أراها، فالعهدة عليه.

(٥٨) **تاريخ اليعقوبى** (طبعة دار صادر، بيروت، ١٩٦٠) ١: ٢٠٩.

(٥٩) Irfan Kawar (Shahid), "Djadhima-al- Abrash in **Encyclopaedia of Islam**, 2nd edition, 2: 365

(٦٠) **تاريخ الطبرى**، تحقيق: محمد أبو الفضل إبراهيم. طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٦٠، ١: ٦٢٢. وانظر أيضا **معجم الشعراء** للمرزبانى، تحقيق عبد الستار فراج - طبع عيسى البابى الحلبى، ١٩٦٠، ص: ١٨.

(٦١) **الحماسة البصرية**، لعلى بن أبى الفرج بن الحسن البصرى، تحقيق: عادل سليمان جمال - طبع المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٨، القطعة رقم: ١٧٦.

(٦٢) **لسان العرب** (طبع بولاق) مادة لعع.

(٦٣) **المقاصد النحوية**، للعينى، بهامش خزانة الأدب (طبع بولاق)، ١٢٠٩هـ، ١: ٥٠٠.

(٦٤) **كتاب الديارات**، لأبى الحسن على بن محمد المعروف بالشابشتى تحقيق: كوركيس عواد - مطبعة المعارف، بغداد ١٩٦٦.

(٦٥) انظر: Irfan shahid, **the Martyrs of Majran**(Bruxelles: Societe de Bollandistes Subsidia Hagiographica, No.49), pp. 269 - 272 انظر أيضا المصادر المذكورة فى هامش: ٥٥.

(٦٦) ويذكر أبو الفرج أن من آلهتهم أيضا اللات وسبد، انظر **الأغانى** ٢: ١٠٤.

(٦٧) **تاريخ الطبرى** ١: ٦٢٨.

(٦٨) انظر: Gunnar Glinder. **The Kings Kinda**, p.

(٦٩) شوقى ضيف، **العصر الجاهلى**، . طبع دار المعارف، القاهرة، الطبعة الثالثة، ص: ٢٦٩.

(٧٠) **طبقات فحول الشعراء** ١: ٢٥.

(٧١) على سبيل المثال لا الحصر انظر: **العصر الجاهلى** لشوقى ضيف، ١: ١٢١. الشعر الجاهلى لسيد حنفى، طبع الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ١٩٧١، ص: ٢٣، مقدمات القصيدة العربية فى الشعر الجاهلى لحسين عطوان - طبع دار المعارف، القاهرة، ١٩٧٠، ص: ٦٨، دراسات فى الأدب العربى، لجوستاف فون جرونباوم - ترجمة إحسان عباس وآخرين دار مكتبة الحياة، بيروت ١٩٥٩، ص: ١٣٦ وانظر أيضا: J.W. Fück, "Arabiyya", in **Encyclopaedia of Islam**. 2nd edition, 1: 54 - 68.

(٧٢) (انظر هامش: ٥٦ لهذا المقال) p. 47



إدوار الخــــراط.. ناقـــد جمـــاليـــا

محمود أمين العالم*

إن احتفاليتنا هذه بالصديق المفكر الفنان إدوار الخراط هى احتفالية بمن يمكن أن نسميه فى غير مغالاة بالمثقف المتكامل أو الكلى. لست أقصد بهذا كمالاً مثاليا، أو كُلِّيَّةً مطلقة، وإنما أقصد به الأديب العارف بمختلف جوانب الأدب، الممارس لها، والمتمكِّن منها، عبر مرحلة من الاجتهاد والتجريب والمعاناة، أتاحت له امتلاك أدواته ونُضج رؤيته وشمول إنتاجه وغزارته.

ونتاج إدوار الخراط نتاج يمتح من تراثنا العربى القديم، وبخاصة من أعماقه الوجدانية الصوفيّة، كما يمتح من خبرة واقعنا المصرى والعربى فى تجلّياته الحياتيّة والنضالية والإبداعية المختلفة، وهو يلتحم كذلك بالتراث الفكرى والأدبى والعالمى المعاصر، تفهما وتمثلاً وترجمة، ويفيض دائما بإبداع يجمع بين القصة والرواية والشعر، ويتوقف دائما ليتأمل ما يبدع ويبدعه غيره، تأمل المفكر المنظر الناقد، وهو لا ينى عن الرحلة المتعطشة أبدا إلى أروقة الفنون التشكيلية وآفاق الإبداع الموسيقى والمسرحى.

ونجده دائما بيننا فاعلية فكر وموقف وإبداع، فى هموم بلده وعصره، مضيفا إلى ثقافتنا العربية، كاشفاً مضيئا مسارات وآفاق ثقافية تتسم بالجسارة والتجدد. وهو بهذا كله يشكل مدرسة من أبرز المدارس الأدبية النشطة المؤثرة فى تراثنا الأدبى العربى المعاصر، لا بإبداعه الذاتى فحسب وبما يلهمه ويفجره من قيم ورؤى، وإنما كذلك برعايته الجادة الدائبة لطائفة من أجيالنا الأدبية الصاعدة الواعدة.

فتحية تقدير وإجلال ومحبة لإدوار الخراط على النموذج الإنسانى والإبداعى الذى يمثله فى حياتنا وثقافتنا العربية الراهنة.

تمنيت لو سمح لى الوقت والمجال بأن أستخلص من خبرته الفنية فى شمولها، ملامحها النظرية الأساسية، ولكن

* مفكر وناقد مصرى.

حسبي، هنا، أن أقف عند جانب واحد من جوانبها هو النقد الأدبي، على أنى فى الواقع أكاد أرى فى نقده الأدبي نافذة تطل بنا على مجمل عالمه الفكرى والإبداعي، ولعلى ذكرت، فى دراسة سابقة عن إدوار الخراط، أننا لا نكاد نجد فرقاً بين ممارسته النقدية النظرية وإبداعه الأدبي، وهذا حق، وإن كان فيه بعض المغالاة.

حقاً، إن إبداعه الأدبي يجسد رؤيته النقدية، ونقده الأدبي تنظير لرؤيته الإبداعية، على أن رؤيته النقدية فى تقديرى لها خصوصيتها التى تتيح لنا الوقوف عندها مؤقتا فى استقلال نسبي.

والواقع أن الوقفة عند الجانب النقدى فى نتاج إدوار الخراط أو عند أى نتاج نقدى هى وقفة تنقلنا - فى تقديرى - من مجال الأدب الخالص إلى مجال الفكر الخالص، أو بتعبير أدق تنقلنا إلى المجال المعرفى، فهى ليست وقفة عند تطبيقاته النقدية على الأدب، وإنما عند ما وراء هذه التطبيقات النقدية من أسس معرفية أو ابستمولوجية. وهذا ما نسميه بنقد النقد.

ولعلى أستجيب هنا، لإدوار الخراط نفسه فى دراسته النقدية لأدب إبراهيم أصلان فى قوله:

«فلن أنتسب إلى أية مدرسة نقدية ومنهجية، ومنهجى - إن كان ثمة - هو منهج معايشة المادة الفنية، لكى أعيد خلق رؤية خاصة ونابعة منها فى الوقت نفسه».

«وأنا بذلك أعرض هذه الرؤية للعمل الفنى - من كل أجنحتها - للهجوم المذهبى والأكاديمى - طواعية - وأتركها مفتوحة له، لأنى واثق أن لها حقاً مشروعا فى البقاء، ولأننى آمل أن لها مقدرة على المواجهة، ولأنى أتمنى فى النهاية أن يكون فى نقد النقد ما يخصب ويغنى ويعمق خبرتنا» «الحساسية الجديدة»٢٤٨.

والواقع أن إدوار الخراط، وهو يمارس النقد لمختلف النصوص الأدبية، يحرص على أن يؤكد فى كثير من الأحيان أنه ليس ناقدا أدبياً. يقول مثلا فى دراسته لأدب المازنى:

«لن أسوق أولاً الحجج التى أنتهى بها إلى نتائج، ولن أضع اللبنات الواحدة فوق الأخرى أبنى بها قضاياى. بل أنهى إليك، بداءة ما استقر عليه ذوقى (ص٦٢) أياً كانت علاته وهناته، فإننى أعنى ما أقول من أننى فى الحقيقة لست ناقداً أصلاً، بل إما مشارك فى التجربة الفنية أو رافض لها، بكل ما تعنيه المشاركة أو الرفض من ميل مع الهوى، وكل ما تتضمنه أيضا من غمر للنفس فى لجة العمل الفنى وعبابه واعتناق لمنطقه الداخلى، ونفى بات للنظر إليه من عل فى موضوعية أو حياد لا أظنه حقيقياً أبداً» «الحساسية الجديدة»، (ص ص٦٢، ٦٣).

والحقيقة أن من الخطأ أن نأخذ هذا الكلام على عواهنه، فهو كلام فنان يمارس النقد، ويجعل من نقده إعادة لما ينقد. فإدوار الخراط ناقد، ناقد بغير شك، أو على الأقل ذو رؤية فلسفية جمالية كما سوف نوضح فيما بعد. على أنه قد يكون من الخطأ أن أستخلص كذلك من هذا أنه ناقد انطباعى كما قد يبدو من كلامه، بل كما قد تثيره بعض اختياراته ومعالجاته وتقييماته، ولعل إدوار الخراط فى موضع آخر فى حديث له عن تأويل العمل الأدبي. أجاب عن ذلك بقوله:

«التأويل عندى هو تذوقى أنا وأنت وهو، كلا على حدة، تذوقاً روحياً أساسا، وعقليا بعد ذلك».

معنى هذا هو الانتقال من لحظة التذوق الأولى إلى لحظة العقلنة النظرية. وهو شأن أية عملية نقدية جادة. على أن هذا لا يمنع من أنه يقوم فى بعض الأحيان بتقييم عمل أدبي إبداعى بنص إبداعى آخر. لعلى أشير بهذا إلى نص له عن قصيدة للشاعر رفعت سلام، أو إلى نصوصه عن رسومات عدلى رزق الله. على أن أغلب تطبيقاته النقدية تبدأ بالتذوق لتسعى بعد ذلك إلى منطقة تذوقه، وكشف أسسه ودلالاته. ولهذا نجد تصنيفاته لأشكال التعابير المختلفة وتحديداته لما هو حساسية قديمة أو جديدة، وصكه مصطلحات تقييمية جديدة فى خبرة الإبداع مثل مصطلح «الكتابة عبر النوعية»، وتمييزه

الدقيق بين هذه الكتابة عبر النوعية والحساسية الجديدة من جهة والحداثة من جهة أخرى.

فالحساسية الجديدة عنده هي كسر للترتيب السردي الاطرادي، وتحطيم لسلسلة الزمن السائر في خط مستقيم، وهي تداخل الأزمنة وكسر النمطية وتدمير سياق اللغة السائد المقبول، والارتفاع بالبنية اللغوية من دلالتها المعجمية التقريرية المباشرة إلى دلالتها السياقية الفنية الخاصة، وهي تحول قيمي في مرحلة زمنية معينة محددة، ستتبعها حساسيات جديدة أخرى. أما الحداثة عنده فهي ليست قرينة للجدة وليست زمنية تاريخية، بل هي تعبير عن القيمي لا عن الزمني، وهي نفي مستمر، وليس في تكوينها ما يتيح لها أن تكون بنية ثابتة، لأنها «سؤال مفتوح» (٥٠)، وهي سعي مستمر نحو المستحيل – كما يقول – ولهذا فهي كتابة تساؤلية غير يقينية أبداً تتجاوز الزمن وتخلد عبر التاريخ. ولعلنا نجد هذه الدلالة في بعض كتابات أدونيس. أما الكتابة عبر النوعية فهي رؤية لظاهرة التداخل بين القصة والقصيدة، بين الرواية والشعر، بما يكاد أن يزيل الحواجز بينهما، وهي عنده ليست مجرد ظاهرة بنيوية وإنما هي رؤية للعالم تنتسب إلى أقبية الخبرات الباطنية العميقة والوجد الصوفي بمعناه الكوني والإنساني، على أنه – برغم هذا التمايز بين هذه الظواهر الثلاث – فهناك تشابكات وتداخلات بينها في فكر إدوار الخراط وتطبيقاته النقدية.

وفي تقديري أن الحديث عن هذه الظواهر التصنيفية للأعمال الأدبية، التي يحددها إدوار الخراط ويميز بين سماتها المختلفة، ويرصدها النقاد عامة في تطبيقاته النقدية، تقف بنا – في الحقيقة – عند التضاريس الخارجية فحسب لممارسته النقدية، ولا تكشف لنا عن الأسس النظرية التي تصدر عنها هذه الظواهر والتضاريس، على حين أن هذه الأسس المعرفية النظرية هي التي تشكل بحق رؤيته النقدية، وهي الموضوع الحقيقي لما نسميه بنقد النقد.

إن تحديد الأسس المعرفية النقدية لمنهج إدوار الخراط النقدي يستلزم الاستيعاب الشامل والمتابعة التحليلية لممارساته النقدية والإبداعية معا، مما لايتيحه لنا هذا اللقاء الاحتفالي، ولهذا حسبي أن أقدم اجتهاداً أولياً متواضعاً يحتاج إلى المزيد من التدقيق والتعميق.

في تقديري أن أساس نظريته النقدية هو حرصه على تحديد الكلي الكامن وراء الجزئيات في قراءاته النقدية. أي تحديد ما هو جوهري وراء التفاصيل العارضة، وإن تكن هذه الصفة العرضية نفسها تكاد تصل عنده أحيانا إلى مستوى ما هو جوهري كذلك. وهكذا، لا يدرس إدوار الخراط عملاً روائيا إلا ويرتفع سؤاله الأساسي حول ما يسميه «القيمة الروائية».

والقيمة الروائية عنده مصطلح جديد، يختلف عن دلالته العامة الشائعة. فالقيمة الروائية عنده ليست هي البنية، بل هي أكبر من مجرد العنصر البنائي بل أكبر من مجرد المقوم الذي يقيم هيكل العمل الروائي. إنها بؤرة أساسية – وأؤكد هنا كلمة بؤرة. إنها – كما يقول:

«بؤرة أساسية تستقطب حولها هذه العناصر البنائية أو تلك المقومات، أي أن لها طاقة داخلية قادرة على اجتذاب عناصر متسقة من الوصف والتحديد المكاني والحوار، وغيرها من الأساليب الروائية، اجتذابا يكون منها مركزاً أو محوراً ديناميكياً غير ساكن وغير مجرد من محاور العمل الروائي».

نلاحظ مرة أخرى هنا مفهوم البؤرة والمركز والمحور. ولنضرب مثلاً لقيمة روائية في دراسته لرواية (رائحة البرتقال) لمحمود الورداني. يقول إدوار الخراط «إن إحدى القيم الروائية في هذه الرواية هي «تناظر التناقض وتناقض التناظر»، بحيث يكون الشئ هو وغيره في آن»(ص٢٨٧)، وتأسيساً على هذه القيمة الروائية الأساسية في الرواية يطلق على كاتبها لقب كاتب «نصف النور ونصف الظلمة، نصف الصمت ونصف البوح».

ولعلنا نتبين في هذا المثال وفي غيره أن ما يكتشفه مرتكزاً أو بؤرة أساسية في العمل الروائي ليس مجرد البنية، أو حتى اللغة الخاصة، رغم أهميتها الشديدة عنده، وإنما قيمة كامنة داخله، هي القوة التي تمنحه دلالته العامة، على أننا نلاحظ

- فى هذا المثال وفى عشرات غيره - أنها برغم أساسيتها ومحوريتها، أى أساسية القيمة الكامنة، فهى ذات طبيعة ملتبسة؛ إذ هى دائما سمة قائمة وغير قائمة. فهى تناظر وتناقض، فى آن، نظام وتدفق، انفتاح وانغلاق، استرجاع وتجاوز، ذاكرة ومخيلة، قانون وحرية، جسدانية وصوفية، تاريخ وخروج على التاريخ، مكان زمنى وزمن مكانى، مطلق ونسبى، شبقى وروحى، وهى رسوخ ومراوغة وصراع ولكنه محكوم، وتوازن ولكنه محسوب، وكثافة تنطلق منها أنشودة، إنها دائما الشئ ولكن فى حالة التباس مع نقيضه.

وهو تناقض أشبه بالتواشج والتواحد الذى يشكل فى النهاية رؤية كلية. والهم النقدى الأكبر لإدوار الخراط أن يكتشفها نقداً وأن يبدعها فنا. وهى على التباسها رؤية كلية راسخة، تكاد تكون أولية التكوين والوجود، كالحياة والموت، والكون والفساد، والله، والوجود، مجرد الوجود على إطلاقه. هم إدوار الخراط النقدى - كما ذكرنا - أن يبحث عن هذه القيمة الأساسية الراسخة داخل النص، إنها على حد تعبيره فى دراسته لأدب محمد المخزنجى: «الجوهر الخفى الصلب القائم وراء الأغراض المراوغة، حيث ينصهر الموضوع مع البناء».

ويقول أيضا فى موضع آخر:

«أميل كثيراً إلى أفعال الانبثاق والأفعال التى تبدو بشكل مراوغ كما لو أنها (نلاحظ هنا تعبير «كما لو أنها» سوف نعود إليه) طبيعية وعفوية وتلقائية. ولكنها فى الواقع نتيجة لنظام خفى ولنسق كان مفروضا» (ص٨).

ولعلنا نقترب أكثر من تعرف هذا النظام الخفى أو الأساس الداخلى فى هذه الفقرة فى كتابه (الحساسية الجديدة) التى يتحدث فيها عن الطفولة باعتبار أنها:

«لم تعد ماضياً منقضيا أو شيئاً مستعاداً، بل هى فى هذه الكتابة الحديثة واقع مجادل ومحاور للواقع الذى نعيشه، للواقع الذى عشناه، والواقع الذى نتصور أنه سيحدث أيضاً فى المستقبل مع خبرات الواقع المتجددة» (ص٣٤٣).

إنها إذن فى تقديرى الطفولة الأبدية، أو البدد الدائم عند إدوار الخراط الذى يجمع بين الاسترجاع والتجاوز. وفى آخر كتبه (أنشودة الكثافة) يقول:

«فى مغامرتى محاولة إذن للغوص إلى طبقة جيولوجية بدائية فى الحس بحيث يكون التواصل عبر جرس اللغة يكاد يكون تواصلاً أصلياً أولياً»(١٢).

ولعل الأمر يتضح فى جلاء مطلق فى هذا التساؤل الذى يسأله فى دراسته لنص لمنتصر القفاش:

«إن اللغة - السرد، قد انتزع منها كل ريشها الزخرفى وبقى لها ريشها الجوهرى. فهل عادت إلى عناصرها الأولى، مقومات الوجود الأولىّ: الماء والتراب والريح والنار» (ص٨٩) (الكتابة عبر النوعية).

هناك، إذن، ما يمكن أن نسميه بالجوهر الأصلى البدئى الأولى الذى يسعى إدوار الخراط للبحث عنه، بل أكاد أقول الانطلاق منه دائما. ولعله أن يكون مصدر هذه المفردات بل المفاهيم العديدة التى تكاد تكون «سقالات» لبنيته النقدية مثل الرسوخ والكثافة، والانضباط، والتحكم والقبوية والصرامة والوجازة، إلى غير ذلك.

على أن هذا الجوهر الأولىّ البدئى، الذى هو فنية الفن، أو هو الفن باعتباره - عند إدوار الخراط - مجرد وجود، هذا الجوهر هو القيمة الأساسية، وقد يكون المصدر الأول والدائم للوجود وللمعرفة، أو يكون النمط الأساسى أو الأعلى على حد رؤية يونج أو اللاوعى عند فرويد - فما أكثر استعانة إدوار الخراط بعلم النفس عامة والتحليلى خاصة فى قراءاته النقدية - ويكاد هذا الوجود الأول أن يكون هو الله بالمعنى الكونى الذى نجده فى تراثنا الثقافى الحديث عند سلامة موسى، وفى تراثنا القديم فى الحركة الصوفية، خاصة عند ابن عربى، أو هو الإله الخفى عند لوسيان جولدمان، وإن يكن بمفهوم مختلف.

على أن هذا الوجود البدئى الأول الأصلى لا ينفى فى رؤية إدوار الخراط المظاهر الثانوية العرضية والزمنية من

شخصيات وأحداث سياسية واجتماعية، ولكنها لا تمثل شروطاً محددة للتحقق والوجود، بل هي أطر وحوامل، تضيء الديمومة المتصلة لهذا الوجود الأول، ولهذا لا يقف عندها إدوار الخراط كثيراً أو طويلاً ولكنه - في الوقت نفسه - لا ينكرها.

على أن هذا الوجود الأول الكلي، رغم كشافته الوجودية لا يوجد - كما سبق أن ذكرنا - بغير نقيضه. إنه هو وليس هو. ليس في هذا إلغاء أو طمس لرسوخه الوجودي وإنما هي رؤية مفتوحة رهيفة لحقيقته، فهو دائماً بين بين.

ولهذا يميل - كما سبق أن ذكرنا - إلى أفعال الانبثاق، بل يكاد يقترب من مفهوم emantion الصدور أو الانبثاق في الفلسفة الأفلاطونية الجديدة عند أفلوطين بالذات. فكل شئ يصدر عن الأول، كما لو أنه هو وهو ليس هو وإن يكن هو هو بصدوره عنه. ولهذا نكاد نجد في أغلب كتابات إدوار الخراط النقدية والإبداعية، على السواء، هذه التعابير القلقة بين التحقق واللاتحقق، بين الكينونة والمغايرة، بين الكينونة والصيرورة التي لا تفترق عن كينونتها. وما أكثر التعابير المعبرة عن هذه العلاقة البينية، مثل «يكاد أن»، «كما لو»، «على وشك أن»، و«كأنما هي»، «ولولا»، «وإن كانت»، فضلا عن كلمات «التراوح» و«المراوحة» و«المحايلة»، و«الإمكانات غير المستقرة»، و«التناسق المتنافر» أو «التنافر المتناسق»، إلى غير ذلك مما يذكرني باتجاه في الفلسفة الحديثة يطلق على نفسه اسم فلسفة as if (فلسفة كما لو أن). وتبرز هذه العلاقة المتراوحة خاصة في وحدة المتناقضات العديدة، وفي العلاقة البينية بين الأشياء والظواهر، مثل الكتابة عبر النوعية والمنطقة البينية بين الذاتيات التي يعرف بها إدوار الخراط الصياغة والفنية.

إن الجوهر المعرفي عند إدوار الخراط ذو رسوخ بدئي أوليّ، ولكنه - مع هذا - في حالة تمرحل دائم، في حالة بينية متصلة، بين الكينونة والصيرورة، بين الذاكرة الراسخة والمخيلة الشاطحة، وما يجمع ويوحّد بينهما. ونكاد نجد هذا كذلك في لغته الفنية فهي على مستوى عال من الاتساق والرصانة إلى حد الكلاسيكية في كثير من الأحيان، وهي في الوقت نفسه ذات رفيف غنائي يكاد يحيلها إلى لغة شعرية خالصة، وهذا ما يعطي لكتابته مذاقا إبداعيا خاصا، فضلا عن دلالتها المعرفية الخبيئة.

ولعل هذا الجذر المعرفي المتراوح لرؤيته النظرية الكلية أن يكون جسر التداخل الطبيعي بين نقده وإبداعه الأدبي، ولهذا أكاد أقول - راجيا أن أعود للتفصيل في هذا في دراسة أخرى - إن إدوار الخراط في نقده هو أقرب إلى رؤية فيلسوف الجمال - أقصد «الاستطيقا» - منه إلى الناقد التحليلي، برغم ما في نقده أحياناً كثيرة من التصنيف والتحليل. فهو في الحقيقة فنان ذو رؤية مفهومية جمالية كلية خاصة حميمة تشكل - في حدودها - اختياراته للنصوص الأدبية التي يراها أقرب إلى الفن، وتشكل بالتالي قراءاته لهذه النصوص أو بالأحرى تأكيده هذه الرؤية في هذه النصوص، إلى جانب إبداعه الأدبي الخاص الذي يجسد بامتياز هذه الرؤية المفهومية الجمالية الخاصة.

ولاشك أن هذه الرؤية في تجليها النقدي والإبداعي على جانب رفيع من الاتساق والفرادة والفاعلية المفهومية والجمالية، وهي إضافة جادة إلى رؤى مفهومية وجمالية أخرى في ثقافتنا العربية المعاصرة لها قيمتها الرفيعة وفاعليتها كذلك. وإدوار الخراط لا ينكرها وإن اختلف معها واختلفت معه حول بعض الجذور والدلالات في الرؤية النقدية، بل إن إدوار الخراط يحرص ويدعو بصدق ورحابة فكر وسماحة نفس إلى أهمية الحوار والتفاعل بين هذه الاجتهادات النقدية المختلفة.

ولعل هذا ما يؤكد فضيلة أخلاقية كبيرة تضاف إلى فضائله الفكرية والإبداعية التي أغنى ويغني بها ثقافتنا العربية المعاصرة. مرة أخرى تحية إعزاز واعتزاز وإكبار لإدوار الخراط، وأحر التمنيات له في عيد ميلاده السبعيني، وأتمنى له دوام الصحة والعافية وتواصل رحلته الفكرية والإبداعية.

العطش يقينا:

صورة الفنان فى شيخوخته المشبوبة

فريال جبورى غزول*

«وضحكا فى انطلاق وكأنهما صبيان بعد فى غرارة الشباب الأول»

إدوار الخراط، (يقين العطش)، (ص ٣٩).

يتساءل إليوت فى قصيدة حب مفارقة عن إمكان الجرأة فى الكهولة، قائلاً على لسان ألفريد بروفروك: «هل أتجرأ على أكل خوخة؟» فى عمر ينحسر، بعد أن خذلته الأيام والأحلام، وبعد أن اكتشف محدوديته ولا بطولته التى يعبر عنها بقوله إنه ليس الأمير الدانمركى «هاملت» وليس نبياً مع أنه قد رأى رأسه يقدم على طبق «يوحنا المعمدان». وأما ميخائيل، «بطل» رواية إدوار الخراط الأخيرة التى تحمل عنوان (يقين العطش) ـ على وشك الصدور عن دار شرقيات القاهرية ـ[1]، فعلى الرغم من سنه وتقاعده عن العمل فهو يتجرأ لا على أكل الخوخ فحسب، بل على أكل الفواكه كلها: المباحة والمحرّمة منها، وباستمتاع يغبط عليه. إنه النموذج الإنسانى لبطل مهزوم عمليًا وصامد نفسيًا؛ إنه الإنسان الذى ناضل وفقد، أحب وعانى، حلم وانكسر، ولكنه مازال يحمل فى داخله الرغبة العارمة والعشق المقيم. إنه يرى، مثل ألفريد بروفروك، ما آلت إليه الأمور من تصدع، ويشاركه فى معايشة الهزائم العامة والخاصة، لكنه، على العكس من بروفروك، مازال مليئًا بالتطلعات ومشبوبًا بالرغبات.

لا عجب، إذن، أن نجد ميخائيل يقارن نفسه مراراً وتكراراً فى هذا العمل بشخصين روائيين لم يثنيا قط عن عزمهما: دون كيشوت ودون جوان؛ الأول لكونه محارباً لا يستريح وإن أصبحت قضيته فى ذمة التاريخ، والثانى لكونه عاشقًا للمرأة لا ييأس من عشقه ولا يهدأ. وفى هاتين الشخصيتين اللتين

* أستاذ الأدب المقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

العطش يقينا:

صورة الفنان فى شيخوخته المشبوبة

فريال جبورى غزول*

«وضحكا فى انطلاق وكأنهما صبيان بعد فى غرارة الشباب الأول»

إدوار الخراط، (يقين العطش)، (ص ٣٩).

يتساءل إليوت فى قصيدة حب مفارقة عن إمكان الجرأة فى الكهولة، قائلاً على لسان ألفريد بروفروك: «هل أتجرأ على أكل خوخة؟» فى عمر ينحسر، بعد أن خذلته الأيام والأحلام، وبعد أن اكتشف محدوديته ولا بطولته التى يعبر عنها بقوله إنه ليس الأمير الدانمركى «هاملت» وليس نبياً مع أنه قد رأى رأسه يقدم على طبق «يوحنا المعمدان». وأما ميخائيل، «بطل» رواية إدوار الخراط الأخيرة التى تحمل عنوان (يقين العطش) ـ على وشك الصدور عن دار شرقيات القاهرية ـ[1]، فعلى الرغم من سنه وتقاعده عن العمل فهو يتجرأ لا على أكل الخوخ فحسب، بل على أكل الفواكه كلها: المباحة والمحرّمة منها، وباستمتاع يغبط عليه. إنه النموذج الإنسانى لبطل مهزوم عمليًا وصامد نفسيًا؛ إنه الإنسان الذى ناضل وفقد، أحب وعانى، حلم وانكسر، ولكنه مازال يحمل فى داخله الرغبة العارمة والعشق المقيم. إنه يرى، مثل ألفريد بروفروك، ما آلت إليه الأمور من تصدع، ويشاركه فى معايشة الهزائم العامة والخاصة، لكنه، على العكس من بروفروك، مازال مليئًا بالتطلعات ومشبوبًا بالرغبات.

لا عجب، إذن، أن نجد ميخائيل يقارن نفسه مراراً وتكراراً فى هذا العمل بشخصين روائيين لم يثنيا قط عن عزمهما: دون كيشوت ودون جوان؛ الأول لكونه محارباً لا يستريح وإن أصبحت قضيته فى ذمة التاريخ، والثانى لكونه عاشقًا للمرأة لا يبرأ من عشقه ولا يهدأ. وفى هاتين الشخصيتين اللتين

* أستاذ الأدب المقارن، الجامعة الأمريكية بالقاهرة.

جمع بينهما الخراط ليشير إلى مكونات بطله نجد تناقضًا أساسيًا بين النزعة الرومانسية ـ عند بايرون ـ التى أبدعت دون جوان، والنزعة التهكمية ـ عند سرفانتس ـ التى شكلت دون كيشوت؛ ويحتوى «دون ميخائيل» فى شخصيته على هذا الالتباس المربك. فالمؤلف يمجد ويسخر من بطله فى آن؛ لأنه يراه من خلال زاويتى نظر مختلفتين: من الداخل والخارج. إنه الإنسان الذى يحلم ويظل يحلم على الرغم من التراجع والانهيار، وهو الإنسان الذى يشتهى ويظل يشتهى على الرغم من استحالة التحقق. إنه سيزيفى التكوين، لأنه يعى قصوره، ويدرك لا جدوى الوصول، ولكن كما فى قصيدة «إيثاكا»، حيث الرحلة أهم من الغاية، يتطابق مع عوليس كفافى.

تتميز دون جوانية ودون كيشوتية ميخائيل عن الأصل؛ حيث إنها توحد بين النساء كلهن فى امرأة واحدة (رامة)، وبين الصراعات كلها (التنين). وكما يرمز التنين إلى الغربة والاغتراب، تشير رامة إلى الألفة والتواشج. ميخائيل، إذن، فى هذا العمل صورة الفنان فى شيخوخته: محاربًا ومحبًا. ويقدم لنا المؤلف هذه المعادلة عبر حوار بين ميخائيل و رامة:

«قالت له: أنت فى تصورى، فى الحقيقة، دون جوان، ولكن دون جوان مقلوب، معكوس. صحيح أن إخلاصك، وولاءك ـ حبك إذا شئت، لا تغضب ـ أنت تزجيه إلى امرأة واحدة فقط، فى وقت واحد فقط. قد أكون أنا هى، الآن (....). دون جوان بمعنى أن هذه المرأة الواحدة هى عندك كل نساء العالم، لا يرتوى ظمؤك من أية واحدة منهن. حبك لها ـ هذه المرأة الواحدة، أو لهن، نساء العالم كلهن فيها ـ لا نهاية له، بالتالى، ولا حد له، ولا إشباع أبدًا. هذا ما تقول عنه مطلق، نهائى، غير محدود.

قال: كنت أتصور أننى على الأرجح دون كيشوت، ولست دون جوان. أطلع، برمح مكسور عفا عليه الزمن، بدرع لا جدوى فيها، لكى أعيد وجه العالم إلى براءته الأولى، يعنى، وأنجد المظلومين، وأبحث عن العدل لكى أنفذه، أحب دولسينا الواحدة ذات البهاء الخارق التى لا يضارع جمالها، ولا أصل إليها، أبدًا، مهما كان الأمر.

قالت: دولسينا، نعم، على نحو ما. أنت خرجت دون كيشوت، وانتهيت دون جوان.

قال: يمكن. دون جوان أو دون كيشوت، كلاهما خرج ليتحدى الشرائع والقوانين والأشياء، وربما الآلهة. كلاهما متمرد، خارج عن النمط، ومضروب» (ص ٧٩).

يستمر إدوار الخراط فى هذه الرواية بسرد ملحمة معاصرة لبطل روائى قبطى وحبيبته المسلمة رامة، على خلفية من الأحداث السياسية والاقتصادية والثقافية التى تتخذ من مصر مركزًا، وإن كانت تتفرع وتتشعب لتغطى أحداثًا عالمية. وهذه الرواية هى الجزء الأخير من ثلاثية بدأها المؤلف برواية (رامة والتنين)(٢)، وتلتها رواية (الزمن الآخر)(٣). يقدم الجزء الأول من هذه الثلاثية حكاية عشق تستمر فى الأجزاء الثلاثة، لكنها تغطى فى الجزء الأول أحداثًا من منتصف الستينيات حتى منتصف السبعينيات، وفى الجزء الثانى نتابع حكاية العاشقين على خلفية العقد التالى، من منتصف السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات. وأما الجزء الثالث الذى نحن بصدده فيكمل قصة العشق المحورية فى العقد الذى يبدأ فى منتصف الثمانينيات ليصل إلى منتصف التسعينيات، هذا مع العلم أن هذه التواريخ تقريبية. ويتخلل كل جزء من الثلاثية ارتداد سردى إلى ما قبل ذلك من أحداث بالإضافة إلى استباق سردى فى بعض الأحيان إلى ما سيتلو تلك المرحلة التاريخية. ونجد فى هذه الثلاثية سيرة فنان فى عقده الرابع والخامس والسادس، فى ثبوته على قيم وأحلام فى ضوء متغيرات ثقافية وتحولات اجتماعية وانقلابات اقتصادية ونقلات سياسية مرت بها مصر والعالم فى العقود الثلاثة الماضية. وإذا كانت رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم(٤) وقصة «عن الروح التى سرقت تدريجيًا» لسلوى بكر(٥) تتمثل أدبيًا تدهور الوعى عند المواطن المصرى وتراجعه، فإن (يقين

جمع بينهما الخراط ليشير إلى مكونات بطله نجد تناقضاً أساسياً بين النزعة الرومانسية ـ عند بايرون ـ التى أبدعت دون جوان، والنزعة التهكمية ـ عند سرفانتس ـ التى شكلت دون كيشوت؛ ويحتوى «دون ميخائيل» فى شخصيته على هذا الالتباس المريك. فالمؤلف يمجد ويسخر من بطله فى آن؛ لأنه يراه من خلال زاويتى نظر مختلفتين: من الداخل والخارج. إنه الإنسان الذى يحلم ويظل يحلم على الرغم من التراجع والانهيار، وهو الإنسان الذى يشتهى ويظل يشتهى على الرغم من استحالة التحقق. إنه سيزيفى التكوين، لأنه يعى قصوره، ويدرك لا جدوى الوصول، ولكن كما فى قصيدة «إيثاكا»؛ حيث الرحلة أهم من الغاية، يتطابق مع عوليس كفافى.

تتميز دون جوانية ودون كيشوتية ميخائيل عن الأصل؛ حيث إنها توحد بين النساء كلهن فى امرأة واحدة (رامة)، وبين الصراعات كلها (التنين). وكما يرمز التنين إلى الغربة والاغتراب، تشير رامة إلى الألفة والتواشج. ميخائيل، إذن، فى هذا العمل صورة الفنان فى شيخوخته: محارباً ومحباً. ويقدم لنا المؤلف هذه المعادلة عبر حوار بين ميخائيل و رامة:

«قالت له: أنت فى تصورى، فى الحقيقة، دون جوان، ولكن دون جوان مقلوب، معكوس. صحيح أن إخلاصك، وولاءك ـ حبك إذا شئت، لا تغضب ـ أنت تزجيه إلى امرأة واحدة فقط، فى وقت واحد فقط. قد أكون أنا هى، الآن (....). دون جوان بمعنى أن هذه المرأة الواحدة هى عندك كل نساء العالم، لا يرتوى ظمؤك من أية واحدة منهن. حبك لها ـ هذه المرأة الواحدة، أو لهن، نساء العالم كلهن فيها ـ لا نهاية له، بالتالى، ولا حد له، ولا إشباع أبداً. هذا ما تقول عنه مطلق، نهائى، غير محدود.

قال: كنت أتصور أننى على الأرجح دون كيشوت، ولست دون جوان. أطلع، برمح مكسور عفا عليه الزمن، بدرع لا جدوى فيها، لكى أعيد وجه العالم إلى براءته الأولى، يعنى، وأنجد المظلومين، وأبحث عن العدل لكى أنفذه، أحب دولسينا الواحدة ذات البهاء الخارق التى لا يضارع جمالها، ولا أصل إليها، أبداً، مهما كان الأمر.

قالت: دولسينا، نعم، على نحو ما. أنت خرجت دون كيشوت، وانتهيت دون جوان.

قال: يمكن. دون جوان أو دون كيشوت، كلاهما خرج ليتحدى الشرائع والقوانين والأشياء، وربما الآلهة. كلاهما متمرد، خارج عن النمط، ومضروب» (ص ٧٩).

يستمر إدوار الخراط فى هذه الرواية بسرد ملحمة معاصرة لبطل روائى قبطى وحبيبته المسلمة رامة، على خلفية من الأحداث السياسية والاقتصادية والثقافية التى تتخذ من مصر مركزاً، وإن كانت تتفرع وتتشعب لتغطى أحداثاً عالمية. وهذه الرواية هى الجزء الأخير من ثلاثية بدأها المؤلف برواية (رامة والتنين)[٢]، وتلتها رواية (الزمن الآخر)[٣]. يقدم الجزء الأول من هذه الثلاثية حكاية عشق تستمر فى الأجزاء الثلاثة، لكنها تغطى فى الجزء الأول أحداثاً من منتصف الستينيات حتى منتصف السبعينيات، وفى الجزء الثانى نتابع حكاية العاشقين على خلفية العقد التالى، من منتصف السبعينيات إلى منتصف الثمانينيات. وأما الجزء الثالث الذى نحن بصدده فيكمل قصة العشق المحورية فى العقد الذى يبدأ فى منتصف الثمانينيات ليصل إلى منتصف التسعينيات، هذا مع العلم أن هذه التواريخ تقريبية. ويتخلل كل جزء من الثلاثية ارتداد سردى إلى ما قبل ذلك من أحداث بالإضافة إلى استباق سردى فى بعض الأحيان إلى ما سيتلو تلك المرحلة التاريخية. ونجد فى هذه الثلاثية سيرة فنان فى عقده الرابع والخامس والسادس، فى ثبوته على قيم وأحلام فى ضوء متغيرات ثقافية وتحولات اجتماعية وانقلابات اقتصادية ونقلات سياسية مرت بها مصر والعالم فى العقود الثلاثة الماضية. وإذا كانت رواية (ذات) لصنع الله إبراهيم[٤] وقصة «عن الروح التى سرقت تدريجيا» لسلوى بكر[٥] تتمثل أدبياً تدهور الوعى عند المواطن المصرى وتراجعه، فإن (يقين

العطش) تتمثل الثابت فى المتغيرات واستمرارية الجمر تحت الرماد، ويقين الاشتعال؛ فلا عجب أن تكون أنشودة حب لجسد مصر المطعون، تسعى إلى التئام جروحه والشفاء من أوجاعه.

ما الذى يميز هذا الجزء من ثالوث الخراط؟ إننا نجد فى هذه الرواية، كالجزءين الأولين، استثماراً فنيًا لتقنية الكولاج والمونتاج فى السرد والتوصيف؛ ومع هذا فلكل واحد من الثالوث خصوصيته المشعة: يتمثل الجزء الأول «الجموح»، والجزء الثانى «التأمل»، والجزء الثالث «الحنين». وهذه النزعات المسيطرة على الأجزاء الثلاثة لا تعنى غياب التأمل مثلاً فى الجزء الأول والثالث، لكنها تعنى غلبته وهيمنته فى الجزء الثانى، عندما يكتشف ميخائيل سوء تأويله لبعض أحداث الجزء الأول، ومفاجأة توقعاته. وليست هذه النزعات فردية، بل هى انعكاس لما كان يجرى فى هذه العقود وأثرها على نفسية الفنان وعلى مجموعة العلاقات الحميمية التى يمكن أن تنشأ فى ظلها. وهى تمثل بشكل أو بآخر: الشباب والنضج والشيخوخة باعتبارها مراحل نفسية أكثر منها مسألة عمر يحسب بالسنين.

والحنين الذى نجده فى (يقين العطش) هو ذلك الحنين الذى يطلق عليه الناقد الإنجليزى رايموند وليامز مصطلح «النوستالجيا النقدية»، لأنه تذكير بالبدائل التى كانت والتى يمكن أن تكون مرة أخرى. إنه استدعاء للماضى غرضه استجواب الحاضر الذى يدينه الفنان لقبليته وطائفيته وهمجيته. إنه الواقع الذى يتخذ من «الدين» قناعًا ومن «القومية» خماراً ينفذ من خلالهما أبشع المجازر. ويستخدم الحدث السياسى المشار إليه فى الرواية للتحريض على التساؤل الذى يتجاوز البعد السياسى ليصل إلى التساؤل الوجودى والفلسفى. إنه يدفع القارئ للخروج من مستوى «ماذا؟» إلى مستوى «لماذا؟»:

«قلت: لماذا دائمًا دائمًا يارب أبحث عن معنى؟ هذا العالم، هذا الحب، هذا الوجود ـ وهذا الوجد ـ كلها بلا معنى، طبعًا. رقصة باليه تبدو بعيدة بعيدة، الراقصون صغار، كأنهم دمى الأطفال، تحت جدران الرخام المصقولة تمامًا، لامعة، شامخة العلاء، يتحركون بآلية، مانيكانات لا جنس لها، غير رجولية وغير نسائية، هم مع ذلك ـ أو هى ـ إنسانية، هل هى لعب ميكانيكية وزواحف بدائية قميئة فى الوقت ذاته؟ (...) هل أنا راقص برغمى فى هذه الزنازين مفتوحة المسالك بعضها على بعض، فى هذه المساحات الرملية المحرقة، كلها خانقة، كلها قاتلة، كلها لا مخرج منها؟ الضآلة البشرية أمام سحق الموسيقى الماثلة وسطوة السواد المحيق، حركات تمرد الجسم الذى تنتزع منه الروح، هياكل عظمية مكسوة بقشرة مشدودة من اللحم الحى المعطوب، بوخنوالد أو سينا أو البوسنة أو بوروندى سواء، أهذا أنا منهم، بينهم، أم مارق عنهم، مكتوف اليدين؟» (ص ١٣١).

ويقابل الخراط بين هذه اللوحة بدماها الميكانيكية ووحشيتها الضارية التى تهرس أجساد البشر هرسًا بالتناسق والتفاعل الذى نجده فى الموسيقى والرقص والذى يربط الأجساد فى حسية مقدسة:

«أين مجد الباليه الغينى فى حدائق سيكوتورى؟ على صوت هدير المحيط فى شاطئ كوناكرى الليلى، مجد النهود السوداء العارية المنتصبة فى موسيقاها البضة ناعمةً وعارمة الإيقاع معًا؟ أين ازدهارها الشرس، نشوتها بالحرية، اعتزازها بتدويرات الجسم ربواته ووهداته، تموّج الأجساد الهيروغليفية الزنجية الفخور بجسدانيتها العارية تتثنى وتنعطف فى إيقاع الحنان الحميم؟ صفقات الأيدى واهتزاز أوتار القيثار والانثناء على شريط رفيع واحد يدور بالحقوين فى تمجيد إله الموتى المبعوثين أحياءً، كلهم حياة، من ترب أرض كيمى السوداء؟ أين أقنعة الأبنوس والعاج التى توحدت بعضويتها الداخلية هى عضوية الكون؟ أموت شوقًا إلى الرقصات المصرية حيث

العطش) تتمثل الثابت فى المتغيرات واستمرارية الجمر تحت الرماد، ويقين الاشتعال؛ فلا عجب أن تكون أنشودة حب لجسد مصر المطعون، تسعى إلى التئام جروحه والشفاء من أوجاعه.

ما الذى يميز هذا الجزء من ثالوث الخراط؟ إننا نجد فى هذه الرواية، كالجزءين الأولين، استثماراً فنيًا لتقنية الكولاج والمونتاج فى السرد والتوصيف؛ ومع هذا فلكل واحد من الثالوث خصوصيته المشعة: يتمثل الجزء الأول «الجموح»، والجزء الثانى «التأمل»، والجزء الثالث «الحنين». وهذه النزعات المسيطرة على الأجزاء الثلاثة لا تعنى غياب التأمل مثلاً فى الجزء الأول والثالث، لكنها تعنى غلبته وهيمنته فى الجزء الثانى، عندما يكتشف ميخائيل سوء تأويله لبعض أحداث الجزء الأول، ومفاجأة توقعاته. وليست هذه النزعات فردية، بل هى انعكاس لما كان يجرى فى هذه العقود وأثرها على نفسية الفنان وعلى مجموعة العلاقات الحميمية التى يمكن أن تنشأ فى ظلها. وهى تمثل بشكل أو بآخر: الشباب والنضج والشيخوخة باعتبارها مراحل نفسية أكثر منها مسألة عمر يحسب بالسنين.

والحنين الذى نجده فى (يقين العطش) هو ذلك الحنين الذى يطلق عليه الناقد الإنجليزى رايموند وليامز مصطلح «النوستالجيا النقدية»، لأنه تذكير بالبدائل التى كانت والتى يمكن أن تكون مرة أخرى. إنه استدعاء للماضى غرضه استجواب الحاضر الذى يدينه الفنان لقبليته وطائفيته وهمجيته. إنه الواقع الذى يتخذ من «الدين» قناعًا ومن «القومية» خماراً ينفذ من خلالهما أبشع المجازر. ويستخدم الحدث السياسى المشار إليه فى الرواية للتحريض على التساؤل الذى يتجاوز البعد السياسى ليصل إلى التساؤل الوجودى والفلسفى. إنه يدفع القارئ للخروج من مستوى «ماذا؟» إلى مستوى «لماذا؟»:

«قلت: لماذا دائمًا دائمًا يارب أبحث عن معنى؟ هذا العالم، هذا الحب، هذا الوجود ـ وهذا الوجد ـ كلها بلا معنى، طبعًا. رقصة باليه تبدو بعيدة بعيدة، الراقصون صغار، كأنهم دمى الأطفال، تحت جدران الرخام المصقولة تمامًا، لامعة، شامخة العلاء، يتحركون بآلية، مانيكانات لا جنس لها، غير رجولية وغير نسائية، هم مع ذلك ـ أو هى ـ إنسانية، هل هى لعب ميكانيكية وزواحف بدائية قميئة فى الوقت ذاته؟ (...) هل أنا راقص برغمى فى هذه الزنازين مفتوحة المسالك بعضها على بعض، فى هذه المساحات الرملية المحرقة، كلها خانقة، كلها قاتلة، كلها لا مخرج منها؟ الضآلة البشرية أمام سحق الموسيقى الماثلة وسطوة السواد المحيق، حركات تمرد الجسم الذى تنتزع منه الروح، هياكل عظمية مكسوة بقشرة مشدودة من اللحم الحى المعطوب، بوخنوالد أو سينا أو البوسنة أو بوروندى سواء، أهذا أنا منهم، بينهم، أم مارق عنهم، مكتوف اليدين؟» (ص ١٣١).

ويقابل الخراط بين هذه اللوحة بدماها الميكانيكية ووحشيتها الضارية التى تهرس أجساد البشر هرسًا بالتناسق والتفاعل الذى نجده فى الموسيقى والرقص والذى يربط الأجساد فى حسية مقدسة:

«أين مجد الباليه الغينى فى حدائق سيكوتورى؟ على صوت هدير المحيط فى شاطئ كوناكرى الليلى، مجد النهود السوداء العارية المنتصبة فى موسيقاها البضة ناعمةً وعارمة الإيقاع معًا؟ أين ازدهارها الشرس، نشوتها بالحرية، اعتزازها بتدويرات الجسم ربواته ووهداته، تموّج الأجساد الهيروغليفية الزنجية الفخور بجسدانيتها العارية تتثنى وتنعطف فى إيقاع الحنان الحميم؟ صفقات الأيدى واهتزاز أوتار القيثار والانثناء على شريط رفيع واحد يدور بالحقوين فى تمجيد إله الموتى المبعوثين أحياءً، كلهم حياة، من ترب أرض كيمى السوداء؟ أين أقنعة الأبنوس والعاج التى توحدت بعضويتها الداخلية هى عضوية الكون؟ أموت شوقًا إلى الرقصات المصرية حيث

توحدى وثيق رقراق الانثيال مع القدس الذى هو دنيوى، حيث حسية الشهوات الإيقاعية، على واحدة ونص، تستحيل نشوات روحية» (ص ١٣١ ـ ١٣٢).

وإذا كان الجزء الأول من الثلاثية يؤكد العين و جانب الفن التشكيلى (مشاراً لذلك بمتحف جوجنهايم والعربسك والخراطيش الهيروغليفية)، فإن الجزء الثالث يؤكد السمع والاستغراق فى الفن الموسيقى (فونتفردى والجاز ص ١٦؛ آليبونى ص ١٩؛ فاجنر وكولينجوود وفردى وموتسارت وروسينى وستراوس وبرليوز ص ٢٤؛ بولانج ص ٢٩؛ باخ ص ٣٨ ـ ٣٩؛ هايدن ص ٤٤؛ موال عيون بهية ص ١١٣؛ نانا ميسكورى ص ١٢٦؛ وردة الجزائرية ص ١٦٨؛ عبد الوهاب ص ١٧٠؛ موتسارت ص ١٧٢). وللإحالات الموسيقية بكثرتها وتنوعها وفى مجموعها دلالة إيحائية، فكأن الفنان ميخائيل ـ المعمارى المتخصص فى الترميم ـ يحاول تقويم التعارض والتنافر، كما يفعل المايسترو فى الأصوات المتضاربة ليجعل منها قصيداً موسيقياً. فليس الغرض من هذا العمل رسم جدارية ملحمية تحاكى الواقع، بقدر ما هو محاولة لتضفير خيوط وخلق نسق لهذا الركام من الأحداث. ولأن هذه الغاية الجميلة تبقى ممتنعة فى سياق الواقع الصعب، لا يحاول المؤلف أن يفرض البنية الموسيقية على العمل ليوهمنا بها، وإنما يثير فينا الهاجس الموسيقى؛ لهذا نجد الموسيقى فى هذه الرواية على مستوى الإشارة لا التركيب، تذكر فى النص لكن لا تدخل فى نسجه. وليس هذا تقاعساً أو قصوراً بقدر ما هو صدق ونزاهة. فالرواية ـ كما علمنا لوكاتش ـ تعبر فى بنيتها وترابطها ونحوها عن المرحلة الحضارية التى تصاغ فيها. ومن الإيهام الفنى أن يبدع الفنان عملاً سيمفونياً فى زمن التفكك والتصدع، أو عملاً عضوياً فى سياق آلى وهجين.

يبنى إدوار الخراط (يقين العطش) على طموح يشير إليه، لكن لا يقدمه، وهو إعادة الروح التى سرقت على غفلة، الوحدة الوطنية التى تسربت تدريجياً، والذات التى غيبت. إنها محاولة تقديم لصرح منهار من أجل ترميمه، هذا الترميم المنتظر والمشكوك فى نتيجته هو «الأمل» المحبط مسبقًا و «القضية» الخاسرة:

«ساوره هاجسه الملازم: الترميم كذب، الفن كذب، لأنه شئنا أم لم نشأ تجميل. لأن الأصل بكل خشونته، أو بهائه، أو بكارته، لن يعود».

«للحطام ـ أو للانهيار ـ جماله الخاص الذى لا ينبغى ـ لا يجوز ـ «إصلاحه» أو تعديله، أو إعطاؤه صورة مغايرة مهما كانت مقاربة أو مشابهة، أو حتى مطابقة لأنها ليست الأصل»(ص ١٨٣ ـ ١٨٤).

إن هذا التساؤل الأساسى فى قيمة الترميم والرغبة العارمة فى الصدق الفنى يجتمعان على مضض. هناك هوس بالترميم والتغيير والإصلاح، وهناك اعتراف بزيف الترميم وعبث التغيير ولا جدوى الإصلاح. وهنا الترميم والتغيير والإصلاح ليست إلا المعادلات للفن الثورى. وهكذا نجد فى هذه الرواية نمطاً جديداً من الانعكاس الذاتى الذى نقع عليه فى الأدب الذى يشير ويتحدث عن أدبيته، أو ما يطلق عليه بالنص العاكس لذاته. إن ما يميز هذه الرواية لا كونها مرآة لذاتها، كما فى أدبيات الانعكاس الذاتى فحسب، بل كونها مرآة مفككة، مرآة تقويضية تشكك فى الفن ذاته.

ما الذى يبقى عندما تتزعزع مكانة الفن عند الفنان؟ عندما ينفرط العالم وينشرخ الوطن يبقى العشق، عشق الوطن وعشق الحبيبة، راسخاً، شامخاً، متجذراً لا تهزه العواصف ولا الزلازل، وتبقى الرغبة فى الاتحاد معهما وفى الفداء من أجلهما هى هى مهما تغيرت معالم الوطن وملامح الحبيبة. وتبقى هذه الرغبة، هذا الاشتهاء والعطش اليقين الوحيد فى حياة الفنان فى شيخوخته: «أموت شهيد الجراح.. ويعيش جمالك ويبقى» (ص ١٩٤).

يعبر الخراط عن جروح الوطن وتمزقه من خلال أحداث قرية أبى قرقاص وعبر تقابل الخطاب التقريرى بالخطاب الإنشائى، الخطاب الاستذكارى بالخطاب التعليلى، وما جرى فيها من مأساة عبثية. هنا نجد فناً مبنياً على القص واللصق مثلما نجد فى «الكولاج»، لكنه هنا أقرب إلى الترقيع. شذرات الخطابات المتباينة تتجاور، لإبراز صنعة الترقيع بتنافرها. وهذا ـ فى رأيى ـ مقصود، فعندما نرقع بقماش

توحدى وثيق رقراق الانثيال مع القدس الذى هو دنيوى، حيث حسية الشهوات الإيقاعية، على واحدة ونص، تستحيل نشوات روحية» (ص ١٣١ ـ ١٣٢).

وإذا كان الجزء الأول من الثلاثية يؤكد العين و جانب الفن التشكيلى (مشاراً لذلك بمتحف جوجنهايم والعربسك والخراطيش الهيروغليفية)، فإن الجزء الثالث يؤكد السمع والاستغراق فى الفن الموسيقى (فونتفردى والجاز ص ١٦؛ آليبونى ص ١٩؛ ڤاجنر وكولينجوود وڤردى وموتسارت وروسينى وستراوس وبرليوز ص ٢٤؛ پولانج ص ٢٩؛ باخ ص ٣٨ ـ ٣٩؛ هايدن ص ٤٤؛ موال عيون بهية ص ١١٣؛ نانا ميسكورى ص ١٢٦؛ وردة الجزائرية ص ١٦٨؛ عبد الوهاب ص ١٧٠؛ موتسارت ص ١٧٢). وللإحالات الموسيقية بكثرتها وتنوعها وفى مجموعها دلالة إيحائية، فكأن الفنان ميخائيل ـ المعمارى المتخصص فى الترميم ـ يحاول تقويم التعارض والتنافر، كما يفعل المايسترو فى الأصوات المتضاربة ليجعل منها قصيداً موسيقياً. فليس الغرض من هذا العمل رسم جدارية ملحمية تحاكى الواقع، بقدر ما هو محاولة لتضفير خيوط وخلق نسق لهذا الركام من الأحداث. ولأن هذه الغاية الجميلة تبقى ممتنعة فى سياق الواقع الصعب، لا يحاول المؤلف أن يفرض البنية الموسيقية على العمل ليوهمنا بها، وإنما يثير فينا الهاجس الموسيقى؛ لهذا نجد الموسيقى فى هذه الرواية على مستوى الإشارة لا التركيب، تذكر فى النص لكن لا تدخل فى نسجه. وليس هذا تقاعساً أو قصوراً بقدر ما هو صدق ونزاهة. فالرواية ـ كما علمنا لوكاتش ـ تعبر فى بنيتها وترابطها ونحوها عن المرحلة الحضارية التى تصاغ فيها. ومن الإيهام الفنى أن يبدع الفنان عملاً سيمفونياً فى زمن التفكك والتصدع، أو عملاً عضوياً فى سياق آلى وهجين.

يبنى إدوار الخراط (يقين العطش) على طموح يشير إليه، لكن لا يقدمه، وهو إعادة الروح التى سرقت على غفلة، الوحدة الوطنية التى تسربت تدريجياً، والذات التى غيبت. إنها محاولة تقديم لصرح منهار من أجل ترميمه، هذا الترميم المنتظر والمشكوك فى نتيجته هو «الأمل» المحبط مسبقًا و «القضية» الخاسرة:

«ساوره هاجسه الملازم: الترميم كذب، الفن كذب، لأنه شئنا أم لم نشأ تجميل. لأن الأصل بكل خشونته، أو بهائه، أو بكارته، لن يعود».

«للحطام ـ أو للانهيار ـ جماله الخاص الذى لا ينبغى ـ لا يجوز ـ «إصلاحه» أو تعديله، أو إعطاؤه صورة مغايرة مهما كانت مقاربة أو مشابهة، أو حتى مطابقة لأنها ليست الأصل»(ص ١٨٣ ـ ١٨٤).

إن هذا التساؤل الأساسى فى قيمة الترميم والرغبة العارمة فى الصدق الفنى يجتمعان على مضض. هناك هوس بالترميم والتغيير والإصلاح، وهناك اعتراف بزيف الترميم وعبث التغيير ولا جدوى الإصلاح. وهنا الترميم والتغيير والإصلاح ليست إلا المعادلات للفن الثورى. وهكذا نجد فى هذه الرواية نمطاً جديداً من الانعكاس الذاتى الذى نقع عليه فى الأدب الذى يشير ويتحدث عن أدبيته، أو ما يطلق عليه بالنص العاكس لذاته. إن ما يميز هذه الرواية لا كونها مرآة لذاتها، كما فى أدبيات الانعكاس الذاتى فحسب، بل كونها مرآة مفككة، مرآة تقويضية تشكك فى الفن ذاته.

ما الذى يبقى عندما تتزعزع مكانة الفن عند الفنان؟ عندما ينفرط العالم وينشرخ الوطن يبقى العشق، عشق الوطن وعشق الحبيبة، راسخاً، شامخاً، متجذراً لا تهزه العواصف ولا الزلازل، وتبقى الرغبة فى الاتحاد معهما وفى الفداء من أجلهما هى هى مهما تغيرت معالم الوطن وملامح الحبيبة. وتبقى هذه الرغبة، هذا الاشتهاء والعطش اليقين الوحيد فى حياة الفنان فى شيخوخته: «أموت شهيد الجراح.. ويعيش جمالك ويبقى» (ص ١٩٤).

يعبر الخراط عن جروح الوطن وتمزقه من خلال أحداث قرية أبى قرقاص وعبر تقابل الخطاب التقريرى بالخطاب الإنشائى، الخطاب الاستذكارى بالخطاب التعليلى، وما جرى فيها من مأساة عبثية. هنا نجد فناً مبنياً على القص واللصق مثلما نجد فى «الكولاج»، لكنه هنا أقرب إلى الترقيع. شذرات الخطابات المتباينة تتجاور، لإبراز صنعة الترقيع بتنافرها. وهذا ـ فى رأيى ـ مقصود، فعندما نرقع بقماش

يختلف نسيجاً ولوناً عن الرداء الممزق، فنحن نشد انتباه الناظر إلى الترقيع وبالتالى إلى تمزق الثوب. هكذا يعمد الخراط إلى إبراز التنافر بين الخطابات الموجودة فى الساحة الثقافية واستحالة قيام جدل بناء بينها فينقلنا أسلوبياً بين نثر مصمت إلى نثر صائت، من تقرير إحصائى إلى مناجاة صوفية.

تقوم الرواية بتغطية الأحداث العنيفة فى قرية أبى قرقاص بقراءة رامة لقائمة منشورة لميخائيل:

«تكسير الزجاج والنجف وثلاث سيارات ١٢٤ و١٢٨ و ١٣٢ وحجرة الغفير فى كنيسة مارى جرجس.

قلب وحرق ٥ سيارات ٥٠٤ خاصة د. ممدوح فؤاد. أشرف سعد. د. مجدى كامل. مراد دنيال.

ماهر بهيج وسيارة ١٢٨ خاصة بالمستشار صموئيل إبراهيم وسيارة الدكتور طلعت فهيم طبيب الوحدة الطبية بمنشية دعبس بأبى قرقاص.

صيدليات حنا كيرلس وشاكر شكرى حرق بالكامل.

صيدليتان للدكتور ماهر جميل بشارع المستشفى تم تكسيرهما وسرقة ألف جنيه.

صيدلية يوسف غطاس بشارع الجمهورية.

مخزن خشب ملك رفعت ناجى تمّ إحراقه بالكامل.

مصنع حلويات أسعد حبيب حرق بالكامل.

(...)

حرق كنيسة مارى جرجس بشرق البلد» (ص ١٣٥).

ثم تصل رامة إلى المصابين:

«نشأت عبد السيد ثلاث طعنات فى يده ورقبته.

فتحى فلتس ارتجاج فى المخ.

حليم فهيم صدمة عصبية أدت إلى الموت بأزمة قلبية.

جبرة عيسى وأطفاله الثلاثة حروق من الدرجة الأولى» (ص ١٣٦).

يقابل ما يجرى فى مصر من ١٩٩٠ من تناحر، ما كانت عليه من تآلف قبل نصف قرن. يحدّث ميخائيل رامة عن طفولته وذكرياته:

«قال: حكيت لك من قبل، كيف زرت عزبة ونيس فى البحيرة، سنة ١٩٤٠، مع خالى ناتان. كان فيها عدد من عائلات الأقباط لا يزيد عن خمس عشرة، عشرينْ عائلة بالكثير. أما سائر أهل العزبة فكانوا مسلمين. قال لى خالى: والمسيح الحى ما كنا نحس بذلك أصلاً، مسلمين أو أقباط» (ص ١٣٦ ـ ١٣٧).

ويقوم خطاب رامة التفسيرى بتعليل هذه الظاهرة من بدايتها فى التناقضات المعيشة إلى استكمالها على يد مستغلين ومتاجرين بالقيم:

«قالت له: بعد ذلك مررت طبعاً بأبو قرقاص. فى آخر البلد، مثل ما عندنا فى مصر، أو إسكندرية، تماماً، عشش يعيش فيها الناس، ألواح من الصفيح أو الكرتون أو الجريد أو الخشب أو الصاج أو حتى الطين، متساندة على بعضها بعضاً، متلاصقة (...)، وبعد ذلك لا كهرباء طبعا ـ إلا بسرقة التيار من فوانيس الحكومة، والماء يأتى من النيل فى الزلع والحلل والصفائح والبلاليص (...)، حتى قضاء الحاجات الفيزيولوجية (...)، فى آخر كل مجموعة أرض فضاء حفروا فيها حفرات متعددة، مازال الأولاد والرجال معًا، بينهم وبين النساء والبنات ألواح خشب رفيعة تسللت المياه حتى نصفها، والرائحة، والذباب، والكلاب والقطط.. تقول لى لماذا ضربوا، لماذا حرقوا؟ منهم أولاد وبنات المدارس الحكومية، طبعًا، عندهم فى وسط العشش تليفزيونات يرون فيها، جماعةً، شريهان وفاتن حمامة، والإعلانات» (ص ١٣٣ ـ ١٣٤).

يختلف نسيجاً ولوناً عن الرداء الممزق، فنحن نشد انتباه الناظر إلى الترقيع وبالتالى إلى تمزق الثوب. هكذا يعمد الخراط إلى إبراز التنافر بين الخطابات الموجودة فى الساحة الثقافية واستحالة قيام جدل بناء بينها فينقلنا أسلوبياً بين نثر مصمت إلى نثر صائت، من تقرير إحصائى إلى مناجاة صوفية.

تقوم الرواية بتغطية الأحداث العنيفة فى قرية أبى قرقاص بقراءة رامة لقائمة منشورة لميخائيل:

«تكسير الزجاج والنجف وثلاث سيارات ١٢٤ و١٢٨ و ١٣٢ وحجرة الغفير فى كنيسة مارى جرجس.

قلب وحرق ٥ سيارات ٥٠٤ خاصة د. ممدوح فؤاد. أشرف سعد. د. مجدى كامل. مراد دنيال.

ماهر بهيج وسيارة ١٢٨ خاصة بالمستشار صموئيل إبراهيم وسيارة الدكتور طلعت فهيم طبيب الوحدة الطبية بمنشية دعبس بأبى قرقاص.

صيدليات حنا كيرلس وشاكر شكرى حرق بالكامل.

صيدليتان للدكتور ماهر جميل بشارع المستشفى تم تكسيرهما وسرقة ألف جنيه.

صيدلية يوسف غطاس بشارع الجمهورية.

مخزن خشب ملك رفعت ناجى تمّ إحراقه بالكامل.

مصنع حلويات أسعد حبيب حرق بالكامل.

(...)

حرق كنيسة مارى جرجس بشرق البلد» (ص ١٣٥).

ثم تصل رامة إلى المصابين:

«نشأت عبد السيد ثلاث طعنات فى يده ورقبته.

فتحى فلتس ارتجاج فى المخ.

حليم فهيم صدمة عصبية أدت إلى الموت بأزمة قلبية.

جبرة عيسى وأطفاله الثلاثة حروق من الدرجة الأولى» (ص ١٣٦).

يقابل ما يجرى فى مصر من ١٩٩٠ من تناحر، ما كانت عليه من تآلف قبل نصف قرن. يحدّث ميخائيل رامة عن طفولته وذكرياته:

«قال: حكيت لك من قبل، كيف زرت عزبة ونيس فى البحيرة، سنة ١٩٤٠، مع خالى ناتان. كان فيها عدد من عائلات الأقباط لا يزيد عن خمس عشرة، عشرين عائلة بالكثير. أما سائر أهل العزبة فكانوا مسلمين. قال لى خالى: والمسيح الحى ما كنا نحس بذلك أصلاً، مسلمين أو أقباط» (ص ١٣٦ ـ ١٣٧).

ويقوم خطاب رامة التفسيرى بتعليل هذه الظاهرة من بدايتها فى التناقضات المعيشة إلى استكمالها على يد مستغلين ومتاجرين بالقيم:

«قالت له: بعد ذلك مررت طبعاً بأبو قرقاص. فى آخر البلد، مثل ما عندنا فى مصر، أو إسكندرية، تماماً، عشش يعيش فيها الناس، ألواح من الصفيح أو الكرتون أو الجريد أو الخشب أو الصاج أو حتى الطين، متساندة على بعضها بعضاً، متلاصقة (...)، وبعد ذلك لا كهرباء طبعا ـ إلا بسرقة التيار من فوانيس الحكومة، والماء يأتى من النيل فى الزلع والحلل والصفائح والبلاليص (...)، حتى قضاء الحاجات الفيزيولوجية (...)، فى آخر كل مجموعة أرض فضاء حفروا فيها حفرات متعددة، مازال الأولاد والرجال معًا، بينهم وبين النساء والبنات ألواح خشب رفيعة تسللت المياه حتى نصفها، والرائحة، والذباب، والكلاب والقطط.. تقول لى لماذا ضربوا، لماذا حرقوا؟ منهم أولاد وبنات المدارس الحكومية، طبعًا، عندهم فى وسط العشش تليفزيونات يرون فيها، جماعةً، شريهان وفاتن حمامة، والإعلانات» (ص ١٣٣ ـ ١٣٤).

إن التفاوت الطبقى والفساد المستشرى يؤديان إلى الرؤية بـ «عين السيكلوب الواحدة» (ص ٥٩)، بعين التعصب (كما فى رواية «عوليس» لجيمس جويس). وترى رامة أن هذا العنف الظلامى قرين «الفقر والقهر والفساد» (ص ٧١). وفى الفصل الخامس من الرواية تحكى رامة كيف قابلت الفتاة ميادة واكتشفت كيف تطورت الأحداث العنيفة بداية من خيال مريض لمراهقة إلى استغلال مريب للفتنة الطائفية إلى تصعيد بين المتطرفين والأمن (ص ٩٠ ـ ٩٩).

ويدخل الأسلوب الإنشائى عندما يدافع ميخائيل بحماسة عن مصريته والوحدة الوطنية (التى يخفف من غلوها تدخل رامة وتذكيره بالوحدة الطبقية التى كان يؤمن بها فى أيام انتمائه إلى الحلقة التروتسكية). وبنبرة خطابية يقول:

«فى وجه الهجمة التى تنفى الوطن لحساب توحد متوهم على أساس عقيدة دينية، فى وجه إسقاط مفهوم الوطن لحساب مفهوم «الأمة» أو «الدين» أعود كما قلت لك من قبل، مصريًا «شوفينيا». لست شوفينيا طبعًا بالمعنى الضيق المتعصب ـ هذا سخف ـ ولكن بمعنى التمسك حتى آخر رمق بمصريتى، بمصريتنا. ليست «مصرية» الأغانى والهتافات، بل «مصرية» الأرض والعمل والكدح، مصرية الحلم والعراقة والمستقبل» (ص ١٠٠).

وتنقلب هذه النبرة إلى إصابة استحواذية كما فى كثير من المقاطع فنجد حواذ الضاد (ص ١٣٨)، وحواذ الفاء الذى تتخلله كلمات فرنسية (ص ١٤٦)، وحواذ الطاء فى مناجاته الشبقية لرامة:

«عطشى لا يطاق، أمطار لا تسقط. أخطبوط متقطع الأطراف يحيطنى بالحبوط حطام أوطار حطت بها طوارق البطلان العاطفية تتفطر النياط من وطأة القطيعة وحطت على طيور السوام خطوط رقطاء تطيح بى.

انفطر سمط أطماعى فى الانطلاق وسط مناطقك الطيعة تطاردنى خطاك المتطايرة على صراط غير موطأ وغير مطروق شرائط قطيفتك حول بطنك إطار يبطن اسطوانتى أنبطح على سطوح طلحك فى ورطة طلعك طريح مطالبى غير المطواعة أسيط المرط عن أطاييك المطوية أستطعم عطر الطلى الطامى من مطرحك الطرى الطهور يتقطر علىّ طوراً بعد طور أطفو وأهبط على طواياه الطازجة الرطبة تتخطر طواويس طروب أخالط الطينة الطافحة حتى أرطمها.

أنت وطنى الوطيد يحوطنى بعطاء وطمأنينة عندئذ تضطرب طيور الطرب وتخبط الطبول أطلال طقوس كانت سطوتها قاطعة.

أحوّط على أسطورتى» (ص ١٨٨).

إن هذا التنوع فى الأساليب والخطابات، ليس الغرض منه فى (يقين العطش) الكشف عن الخصوصيات التعبيرية لمستويات طبقية مختلفة وفئات حرفية متباينة كما عند تشوسر فى (حكايات كانتربرى) ذات الأجناس الأدبية المتعددة. وهو ليس استعراضاً لبراعة المحاكاة الأسلوبية كما عند جويس فى (عوليس). هو عند إدوار الخراط مؤشر لانفراط العقد الاجتماعى واللغوى وتعثر التواصل: إنه برج بابل عصرى، فالتمزق الذى يعانى منه جسد الوطن يسفر عنه لغات لا تتحاور ولا تتفاعل. ومن هنا لا يسعى الخراط إلى تسوية مصطنعة أو تآلف مفروض: إنه يترك الخطابات المتباينة فى انعزالها عن بعضها وبعض، ويستخدم «الترقيع» ليبرز تباينها وتمزق نسيجها!. ومن هذا المنطلق يمكن أن ندرك لماذا يكثر الخراط الإشارة إلى مراثى إرميا. فليس هناك مصيبة أكثر فداحة من خصخصة اللغة وانعدام قدرتها على التوصيل واستخدامها حاجزاً. يقول ميخائيل فى الفصل الأخير من الرواية:

«كأننى أتكلم من جوف نفق طويل تحت الأرض، مهجور من زمان. صوتى غريب، بلغة

إن التفاوت الطبقي والفساد المستشري يؤديان إلى الرؤية بـ «عين السيكلوب الواحدة» (ص ٥٩)، بعين التعصب (كما في رواية «عوليس» لجيمس جويس). وترى رامة أن هذا العنف الظلامي قرين «الفقر والقهر والفساد» (ص ٧١). وفي الفصل الخامس من الرواية تحكي رامة كيف قابلت الفتاة ميادة واكتشفت كيف تطورت الأحداث العنيفة بداية من خيال مريض لمراهقة إلى استغلال مريب للفتنة الطائفية إلى تصعيد بين المتطرفين والأمن (ص ٩٠ ـ ٩٩).

ويدخل الأسلوب الإنشائي عندما يدافع ميخائيل بحماسة عن مصريته والوحدة الوطنية (التي يخفف من غلوها تدخل رامة وتذكيره بالوحدة الطبقية التي كان يؤمن بها في أيام انتمائه إلى الحلقة التروتسكية). وبنبرة خطابية يقول:

«في وجه الهجمة التي تنفي الوطن لحساب توحد متوهم على أساس عقيدة دينية، في وجه إسقاط مفهوم الوطن لحساب مفهوم «الأمة» أو «الدين» أعود كما قلت لك من قبل، مصريًا «شوفينيا». لست شوفينيا طبعًا بالمعنى الضيق المتعصب ـ هذا سخف ـ ولكن بمعنى التمسك حتى آخر رمق بمصريتي، بمصريتنا. ليست «مصرية» الأغاني والهتافات، بل «مصرية» الأرض والعمل والكدح، مصرية الحلم والعراقة والمستقبل» (ص ١٠٠).

وتنقلب هذه النبرة إلى إصاته استحواذية كما في كثير من المقاطع فنجد حواذ الضاد (ص ١٣٨)، وحواذ الفاء الذي تتخلله كلمات فرنسية (ص ١٤٦)، وحواذ الطاء في مناجاته الشبقية لرامة:

«عطشي لا يطاق، أمطار لا تسقط. أخطبوط متقطع الأطراف يحيطني بالحبوط حطام أوطار حطت بها طوارق البطلان العاطفية تتفطر النياط من وطأة القطيعة وحطت على طيور السوام خطوط رقطاء تطيح بي. انفطر سمط أطماعي في الانطلاق وسط مناطقك الطيعة تطاردني خطاك المتطايرة على صراط غير موطأ وغير مطروق شرائط قطيفتك حول بطنك إطار يبطن اسطوانتي أنبطح على سطوح طلحك في ورطة طلعك طريح مطالبي غير المطواعة أسيط المرط عن أطاييك المطوية أستطعم عطر الطلي الطامي من مطرحك الطري الطهور يتقطر عليّ طوراً بعد طور أطفو وأهبط على طواياه الطازجة الرطبة تتخطر طواويس طروب أخالط الطينة الطافحة حتى أرطمها.

أنت وطني الوطيد يحوطني بعطاء وطمأنينة عندئذ تضطرب طيور الطرب وتخبط الطبول أطلال طقوس كانت سطوتها قاطعة.

أحوّط على أسطورتي» (ص ١٨٨).

إن هذا التنوع في الأساليب والخطابات، ليس الغرض منه في (يقين العطش) الكشف عن الخصوصيات التعبيرية لمستويات طبقية مختلفة وفئات حرفية متباينة كما عند تشوسر في (حكايات كانتربري) ذات الأجناس الأدبية المتعددة. وهو ليس استعراضاً لبراعة المحاكاة الأسلوبية كما عند جويس في (عوليس). هو عند إدوار الخراط مؤشر لانفراط العقد الاجتماعي واللغوي وتعثر التواصل: إنه برج بابل عصري، فالتمزق الذي يعاني منه جسد الوطن يسفر عنه لغات لا تتحاور ولا تتفاعل. ومن هنا لا يسعى الخراط إلى تسوية مصطنعة أو تآلف مفروض: إنه يترك الخطابات المتباينة في انعزالها عن بعضها وبعض، ويستخدم «الترقيع» ليبرز تباينها وتمزق نسيجها!. ومن هذا المنطلق يمكن أن ندرك لماذا يكثر الخراط الإشارة إلى مراثي إرميا. فليس هناك مصيبة أكثر فداحة من خصخصة اللغة وانعدام قدرتها على التوصيل واستخدامها حاجزاً. يقول ميخائيل في الفصل الأخير من الرواية:

«كأنني أتكلم من جوف نفقٍ طويل تحت الأرض، مهجور من زمان. صوتي غريب، بلغة

تكاد تكون غير مفهومة. لم يعد أحد يتكلم هكذا الآن. غير مفهوم وغير مؤثر ولعله مضحك أو مؤسٍ قليلاً. غريب على كل حال. هل هى صلاة من ديانة لم يعد يدين بها أحد؟ ليس لها إله، كتبها طلاسم وأحاج ودمدمة أو تمتمة لا يقرأها أحد» (ص ١٩٧).

هذه اللغة المنقرضة التى لم تعد مفهومة، هى اللغة التى تذيب الفوارق وتصهر الحواجز وتتجاوز الانقسامات: إنها لغة الصمت الثرية، لغة التصوف الإيمائية، لغة الشعر الإشارية، وكما يقول ميخائيل:

«إذا كان العطش هو اليقين الوحيد ـ يعنى الصمت ـ فما معنى كل هذا الذى تعمل أو تقول؟ ما جدوى التذكر والابتعاث والحنين ما جدوى التحليل والتعليل والتركيب والتشكيل؟ ما جدوى الترميم الذى لا تستطيع أن تفرغ منه أبداً؟» (ص ١٩٨).

وحتى هذا اليقين ليس نهائيًا، بل هو يقين مؤقت:

«لو كان نهائيًا لما كانت ثمّ حاجة لابتعاث الحديث عنه أصلاً، لأن ضربته النهائية لا شفاء منها ولا راد لها» (ص ١٩٦).

الهوامش

(١) إدوار الخراط، **يقين العطش** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٦)، وكل الصفحات فى متن المقالة تحيل إلى الأصل المرقون الذى تفضل إدوار الخراط بإعارته لى.

(٢) إدوار الخراط، **رامة والتنين** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠). للمزيد عنها راجع دراستى: «مساهمة الرواية العربية فى أساليب القص العالمية» فى **الأدب العربى: تعبيره عن الوحدة والتنوع**، إشراف عبد المنعم تليمة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٧)، ص ١٦٩ ـ ١٩٤.

(٣) إدوار الخراط، **الزمن الآخر** (القاهرة: دار شهدى للطبع والنشر، ١٩٨٥). للمزيد عنها راجع دراستى: «الرواية الشعرية العربية نموذجًا لأصالة الحداثة» فى **قضايا وشهادات** العدد الثانى (صيف ١٩٩٠)، ص ٢٢٩ ـ ٢٤٩.

(٤) صنع الله إبراهيم، **ذات** (القاهرة: دار المستقبل العربى، ١٩٩٢).

(٥) سلوى بكر، «عن الروح التى سرقت تدريجيًا» فى مجموعتها بالعنوان نفسه (القاهرة: مصرية للنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص ١٩ ـ ٢٥.



تكاد تكون غير مفهومة. لم يعد أحد يتكلم هكذا الآن. غير مفهوم وغير مؤثر ولعله مضحك أو مؤسٍ قليلاً. غريب على كل حال. هل هى صلاة من ديانة لم يعد يدين بها أحد؟ ليس لها إله، كتبها طلاسم وأحاج ودمدمة أو تمتمة لا يقرأها أحد» (ص ١٩٧).

هذه اللغة المنقرضة التى لم تعد مفهومة، هى اللغة التى تذيب الفوارق وتصهر الحواجز وتتجاوز الانقسامات: إنها لغة الصمت الثرية، لغة التصوف الإيمائية، لغة الشعر الإشارية، وكما يقول ميخائيل:

«إذا كان العطش هو اليقين الوحيد ـ يعنى الصمت ـ فما معنى كل هذا الذى تعمل أو تقول؟ ما جدوى التذكر والابتعاث والحنين ما جدوى التحليل والتعليل والتركيب والتشكيل؟ ما جدوى الترميم الذى لا تستطيع أن تفرغ منه أبداً؟» (ص ١٩٨).

وحتى هذا اليقين ليس نهائيًا، بل هو يقين مؤقت:

«لو كان نهائيًا لما كانت ثمّ حاجة لابتعاث الحديث عنه أصلاً، لأن ضربته النهائية لا شفاء منها ولا راد لها» (ص ١٩٦).

الهوامش

(١) إدوار الخراط، **يقين العطش** (القاهرة: دار شرقيات، ١٩٩٦)، وكل الصفحات فى متن المقالة تحيل إلى الأصل المرقون الذى تفضل إدوار الخراط بإعارته لى.

(٢) إدوار الخراط، **رامة والتنين** (بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠). للمزيد عنها راجع دراستى: «مساهمة الرواية العربية فى أساليب القص العالمية» فى **الأدب العربى: تعبيره عن الوحدة والتنوع**، إشراف عبد المنعم تليمة (بيروت: مركز دراسات الوحدة العربية، ١٩٨٧)، ص ١٦٩ ـ ١٩٤.

(٣) إدوار الخراط، **الزمن الآخر** (القاهرة: دار شهدى للطبع والنشر، ١٩٨٥). للمزيد عنها راجع دراستى: «الرواية الشعرية العربية نموذجًا لأصالة الحداثة» فى **قضايا وشهادات** العدد الثانى (صيف ١٩٩٠)، ص ٢٢٩ ـ ٢٤٩.

(٤) صنع الله إبراهيم، **ذات** (القاهرة: دار المستقبل العربى، ١٩٩٢).

(٥) سلوى بكر، «عن الروح التى سرقت تدريجيًا» فى مجموعتها بالعنوان نفسه (القاهرة: مصرية للنشر والتوزيع، ١٩٨٩)، ص ١٩ ـ ٢٥.



وجود يتجلى على أنحاء شتى
قراءة فى «أشواق المرايا» لإدوار الخراط

بداية المرحلة... بداية القراءة

المرآة فى الإبداع الفنى ليست مجرد تلك الأداة التى يستخدمها الإنسان فى التزين، بل تكتسب خلال الإبداع ميزة تعدد الدلالات والمعانى وفقًا لطبيعة المواقف وخصوصية التجارب. وتتيح المرآة بخصائصها المتعددة: الاتساع، والعمق، وتعدد الرؤى، للمبدع إمكانات لا تتيحها استخدامات فنية أخرى كالقناع مثلا، فالمرآة أوسع مجالاً من القناع لأنها تصلح أن ترفع فى وجه الماضى،كما تصلح أن ترفع فى وجه الحاضر، وأن تعكس الأشياء مثلما تعكس الأشخاص بينما لايصلح القناع إلا للماضى ولاستحضار شخصيات أصبحت فى تضاعيف الزمن نموذجية [١].

المرآة يمكن أن تكون رمزاً للحقيقة، ولتحقيق الذات، وللحكمة، وللعقل، وللذاكرة، وللذات، وللروح وللعالم، وقد يكون الانعكاس الخاص على سطح المرآة تجليًا للعالم المؤقت العابر، أو تعبيراً عن معرفة الإنسان ذاته [٢].

لقد وصل الأمر ببعض المفكرين إلى القول بأن كل شئ فى الوجود إما أن يكون مرآة حقيقية وبالمعنى الحرفى وإما أن يكون مرآة رمزية مجازية [٣].

لن نستطرد كثيراً، هنا، فى تفصيل المعانى الحرفية والدلالات الرمزية للمرآة بشكل عام، بل سيتم ذلك مباشرة من خلال إحدى القصص المتميزة التى تجلت فيها المعانى الحرفية والمجازية للمرآة على نحو خاص وفريد، ونقصد بها قصة «أشواق المرايا» التى تضمنتها مجموعة (مخلوقات الأشواق الطائرة) التى صدرت عام ١٩٩٢[٤] للكاتب المبدع إدوار الخراط.

شموع وكهرباء

تبدأ قصة «أشواق المرايا» بوصف حركة قطار يبطئ من حركته ويوشك على الوقوف فى إحدى المحطات ليلا، بينما رائحة البصل فى الحقول تملأ المكان «كان الجو حارا والهواء شحيحًا والنافذة مكسورة».

كان الراوى قد قرر أن يذهب إلى مولد المارجرجس، وحده. كان قد قرر ذلك فجأة كما لو كان هناك هاجس ما يسيطر عليه، وكما لو كان هناك نداء غامض على نحو ما يدعوه. قرر وذهب ونفذ وسط زحام المولد بصعوبة، و رأى النائمين والجالسين، الصغار والكبار، الرجال والنساء، الفقراء والأغنياء، بملابس ذات طرز قديمة وحديثة. صحن الكنيسة كان غاصاً بالناس، وقبتها كانت «شاهقة ومعتمة» والصلوات تتلى بالقبطية أو العربية:

«وكانت أمواج القداس الليلى تعلو وتنخفض تحت الأنوار متعددة البؤر من السقف وتحت تيجان الأعمدة الرخامية الرومانية الشكل».

يمتلئ صحن الكنيسة بالصور الأيقونية للمسيح والقديسين، لكنها «صور تبدو باهتة وتحتها بهجة نور الشموع أصفر وضعيفا».. فى جانب آخر من المشهد:

«وأمام حجاب الهيكل صورة هائلة لمارجرجس يطعن الحية العظيمة والنور الكهربائى يومض على زجاج الصور ويكاد يطمس معالمها».

علينا أن نلاحظ أن مقابلة الكاتب هنا إنما تتم بين مشهدين داخل المشهد الكبير؛ مشهد صور السيد المسيح وصور القديسين التى تتوجه إليها وتحيط بها أنوار شموع صفراء ضعيفة، وصورة المارجرجس الذى يطعن الحية العظيمة أو التنين التى يحيط بها نور كهربائى شديد الإضاءة. الضوء الخافت الأصفر الضعيف للشموع يكشف ويضئ ويوحى ويؤثر ويقرب ويحدث الطمأنينة والدفء، بينما الضوء المبهر الساطع للكهرباء يجعل الصورة غامضة غائبة باهتة تكاد تنطمس معالمها، مما يجعلها صورة ملتبسة منذرة مهددة بعيدة منعزلة مخيفة وباردة، لكنها قادرة أيضا على أن تكون صاعقة ومميتة فى الوقت نفسه. الشموع ضوء فى ظلمة الحياة، أشواق وتنوير، قوة بصرية داخلية تقبس نورها من الشمس، لكنها أيضا تعبير عن حالة من اللايقين الغامض المراوغ ولا حل لها إلا بالإيمان والتسليم.

الشموع التى تضاء عند الموت ينظر إليها على أنها رمز للضوء الذى يمكن أن يجئ فى العالم الآخر، وهى رمز شائع فى الكاثوليكية ومعظم طقوس الموت فى الشرق. فى المسيحية ينظر إلى الشموع على أنها الضوء المقدس المشع فى العالم، وإلى السيد المسيح على أنه ضوء العالم، الفرح الروحانى، ويقوم السيد المسيح من بين الأموات فى ضوء التجلى Transfiguration، بينما يشع بالتقوى والحب. وهناك دلالات رمزية كثيرة للشموع فى الديانات المختلفة، وكلها دلالات إيجابية ترتبط بالإيمان والجمال والحب والحكمة(٥). وهذا النص لإدوار الخراط نص ممتلئ بالدلالات الدينية القبطية المسيحية خاصة، والإنسانية عامة.

ويمكننا أن نقول إن ضوء الكهرباء المحيط بالمارجرجس والتنين يتضمن الكثير من الدلالات التى يحيل إليها؛ فبعد أن يصف الراوى هذه المقابلة الرمزية بين صورة وصورة أو بين مصدر ضوئى (الشموع) ومصدر ضوئى آخر (الكهرباء) يخرج من صحن الكنيسة ويتجول فى حوشها الكبير المزدحم، ويمر على بابها ويرى أحد القساوسة فى ثيابه السوداء «يصلى ويعزم ليخرج الشيطان من امرأة مصروعة».

صورة الشر الممثلة فى الحية العظيمة المرتبطة بالشيطان تنتقل خارجة من إطار صورة المارجرجس والتنين إلى واقع خارجها، إنها تصبح موجودة فى الخارج، فى الحياة، فى داخل امرأة مصابة بالصرع يعتقد أن الشيطان هو المسؤول عن إصابتها بهذا المرض العصبى.

المكان غارق فى ليل خاص، ورائحة البصل تحيط بالمكان، والبصل ميثولوجيًا رمز للوحدة، للكل فى واحد، للكون الكبير، للخلود، للسبب الأول فى الحياة (ألا يلجأ الناس إليه عادة لإفاقة الغائب عن الوعى حتى الآن؟)، للوحى أو الإلهام، أو البوح الذى تتكشف طبقاته شيئا فشيئا، وتتفتح طياته واحدة وراء الأخرى (كقشور البصل) حتى نصل إلى المركز، وهو فى بعض الميثولوجيات رمز كفء فى مواجهة قوى الشر القمرية الشريرة والمهلكة. وفى القصة حركة دائبة من المركز (الذات المنخلقة) إلى الأطراف اللامركزية (الدلالات المتعددة للمرآة).

حوش الكنيسة مكتظ بالبشر، بعضهم نائم وبعضهم مازال فى حالة يقظة، والبعض الثالث بين النوم واليقظة. وأصداء القداس غير المفهومة تأتى من داخل الكنيسة، أوانى الطبخ والطهى متناثرة فى المكان، ترانيم وتسابيح تأتى وتشيع فى كل جنبات المولد، تأتى وتختلط:

«بأغانى الراديو والمواويل وترجيعات المزامير وإيقاعات الصاجات السريعة المجوفة النبرات وشكاة السمسمية من خيام الأذكار وغناء الرجال القوى الخشن من السرادقات المفتوحة المقامة على قضبان خشبية رفيعة».

احتفاليات المارجرجس تتم بالطعام وتتم بالغناء، وفيها تقضى المصالح، وخلالها تشفى الأمراض وتلقى الأدعية والأمنيات، ويتفاعل فيها البشر على أعمارهم وأجناسهم كافة – وربما أديانهم – فى شكل إنسانى حميم، يتعارفون ويتقاربون، يبيعون ويشترون، وتتناثر فى المولد الفاكهة التى تباع على عربات، والفاكهة التى تباع على الأرض، باعة الفول والطعمية و «نصبات المقاهى المرتجلة بموائدها الصفيح» ومدخنى الشيشة والجوزة والوشامين هؤلاء الذين «يرسمون بالإبر الدوارة الدقيقة، والوشم الأزرق، علامات الصليب على معاصم النساء وصور الشهيد العظيم على صدور الرجال».

يغنى الناس، ويترنمون، ويأكلون، ويشربون، ويتسلون، ويدخنون، ويأخذون ذكريات فى أذهانهم ومدركات وعلامات على معاصمهم أو صدورهم.

هذا الطقس الاحتفالى الذى يختلط فيه الطعام بالغناء، بالبيع، بالشراء، بالرمز، بالتآلف، هو أقرب إلى ما سماه «باختين» بالواقعية الاحتفالية التى تظهر على نحو خاص فى المآدب والأسواق وأماكن اللعب والمجون والمدن، وكذلك لدى سكان المناطق الهامشية(٦)، وأيضا فى بعض الاحتفالات الدينية التى يكون المحرك الأساس لها ليس رموز السلطة الدينية البطريركية أو الأبوية المنعزلة عن الناس بل الناس هم أنفسهم المحرك الأساس؛ حيث يكونون على سجيتهم وطبيعتهم ويعبرون أكثر عن غرائزهم (ليس بالضرورة أن يكون مفهوم الغريزة مرتبطا بالجنس فقط) وعن آمالهم، وطموحاتهم، ويتحررون من مخاوفهم، وآلامهم، وأحزانهم، ولو على نحو مؤقت.

من بين هذا الحشد الاحتفالى الجمعى المتآلف المتنافر المتجمع المتشتت المتحد رغم كثرته، ينفصل الراوى ويذهب إلى المرآة، يذهب إلى وحدته أو بالأحرى يوغل فى استكشاف ذاته.

مرايا فى الداخل

يقول الراوى:

«فجأة رأيت المرآة الكبيرة القديمة مسنودة من الخارج على الباب الحديدى لحوش الكنيسة. كان لها إطار مذهب باهت الآن سقطت قشرته عند الأركان، مشغول على هيئة أزهار وأغصان متشابكة ملتوية على الطريقة القديمة بينها وجوه الشاروبيم الصغيرة المدورة منتفخة الخدود. وكانت ناصعة الزجاج، صافية بنقاء لاتشوبه هبوة، وعميقة».

يبدأ الوصف هنا من خارج المرآة تمهيدا للولوج إلى داخلها. المرآة موجودة فى الخارج، على الباب، الخارج هنا يمهد للدخول إلى الداخل، وكذلك الباب الحديدى رمز للمرور من حالة إلى حالة، من خارج الذات إلى داخلها، وهو «حديدى» لأن هذا المرور غالبا ما يكون شديد الصعوبة عظيم العناء. ويؤكد هذه الصعوبة وهذا العناء تلك الأغصان المتشابكة الملتوية على الطريقة القديمة: وأيضا «وجوه الشاروبيم الصغيرة المدورة منتفخة الخدود»؛ فالتشابك والالتواء والقدم الخاص بالأغصان وعوامل تتعاون مع وجوه الشاروبيم (التى ترتبط برمزية الشاروبيم فى المسيحية، وباعتبارها – هذه الكائنات – مخلوقات مجنحة لكنها لا تشبه أى كائن مجنح رآه البشر، وباعتبارها ترمز إلى حضور المقدس، وباعتبارها حارسة للمقدس وللعتبة الخاصة بالفردوس – المحلوم به) فى التمهيد لذلك الدخول الخاص إلى عالم المرآة.

ترتبط رمزية الشارويبيم أيضا برمزية المرور من حالة إلى حالة. والراوى ينتقل من الخارج إلى الداخل على نحو تدريجى لكنه لا ينسى أن يعطينا، قبل هذا الدخول أو هذا المرور الخاص، لمحة هى أقرب إلى اللقطة المبعدة أو البعيدة عن الخارج بأضوائه وكائناته البعيدة، لكنها لقطة تتم أيضا من خلال المرآة:

«كانت ساحة المولد الغامضة بالليل ممتدة بداخلها، كلها، بأنوارها المتراقصة: حبال المصابيح الكهربية الممدودة والمتدلية، وكلوبات الغاز اللبنية الضوء، ومشاعل النار المدخنة على عربات الترمس، والبرتقال الصيفى».

ثم تدريجيا يتقلص الخارج ـ سواء خارج المرآة أو داخلها ـ ليصبح مكثفا فى لقطة قريبة جدا مركزة على هذا الرجل الغامض الغريب الذى يبدو كأنه انبعث من أغوار الذاكرة:

«رأيت الرجل الغريب يقف أمام المرآة، جامدا يحدق فيها بثبات، لا يتحرك، كان نحيلا وطويلا، قدماه الغليظتان تبدوان مفلطحتين ومتربتين فى الصندل المعمول من مطاط العجل وحبل الليف، وكان عليه جلباب صوفى قديم رث نسيجه وخف وتقطع، وظهر تحت تمزقاته جسمه الداكن وعظامه العجفاء».

تصبح المرآة أداة للتذكر، يتذكر الراوى العم «لاوندى» الذى عرفه منذ خمسة وثلاثين عاما أو يزيد، يراه أمامه لم يتغير كأن السنين لم تمر وكأن الملامح لم تتبدل، يراه بقامته الطويلة وجسمه النحيل، وبقدميه الغليظتين المفلطحتين المتربتين، وبصندله المطاطى الليفى، وجلبابه الصوفى القديم الممزق، يراه ويرى تفاحة آدم فى رقبته كبيرة جاحظة، يراه بينما كانت: «عيناه عميقتين ونارهما متقدة فى الحفرتين الغائرتين» يراه ولا يراه، يراه ويدركه ويخطو نحوه فيختفى الرجل، يقترب الراوى من المرآة فيجدها وقد أصبحت «خاوية تماما، رائقة وساطعة، ليس فيها أدنى رقرقة».

كانت الحياة خارج المرآة وبعيدا فى ساحة المولد تضج بالناس والحركة والأصوات والروائح، بينما العالم الخاص الداخلى الممتد داخل المرآة الحرفية المادية يتقلص وينكفئ ويوغل فى الاختفاء، لتصبح المرآة صافية مصقولة لكنها لاتعكس شيئا، كانت فى حالة هى أقرب ما تكون إلى بدايات الوجود، حيث السديم الأول، والبدايات الأولى للحياة، وحيث لا شئ سوى الصمت والسكوت والعدم، يواصل الراوى النظر فى المرآة فلا يرى «لا الرجل، ولا أنا، ولا شئ مطلقاً داخل الإطار القديم المشغول بالورود ووجوه الملائكة الناصلة بالذهب»، لكن فى المرآة إغواء، وغواية، ونداء خفى، نداء ممتلئ بالأحزان والأشجان والذكريات الخاصة الشفيفة: «طلبت روحى، يانور عينى، وروحى لك».

كان لابد أن تختفى صورة الرجل (العم لاوندى) الحالية المنعكسة على الشئ الواقعى الخارجى (المرآة) حتى تظهر صورته الأخرى القديمة المطبوعة المحفورة على مرآة الذهن (مرآة الذاكرة)، وكان لابد أن يتحرك ذهن الراوى وخياله وذاكرته هنا مثلما تحرك فى البداية بين الدلالات الرمزية للشموع والدلالات الرمزية للكهرباء، بين هذه الصورة الحالية المنعكسة على المرآة بكل ما فيها من تفلطح وغلظة فى القدمين، وتمزق وقدم فى الملابس، وشعور واضح بالإجهاد والتعب والإعياء، إلى تلك الصورة القديمة المحفورة فى الذاكرة بكل ما فيها من فرح بالحياة، ورغد فى العيش وبذخ فى الملابس والسلوك، يحضر العم «لاوندى القديم» ليحل محل العم «لاوندى الحديث»، يحضر العم لاوندى القديم بوجهه الحلق وملابسه الأنيقة، يحضر «بذوق وغندرة الثلاثينات المرهفة الحس»، يحضر لا بكوفيته الطويلة «كالحة السواد» ولا بصندله الليفى المطاطى، ولا بجلبابه الصوفى القديم كما هو الآن، لكنه يحضر ـ كما كان ـ بذلك الجلباب الذى كان:

«سابغا ومهفهفا عليه، من الحرير السمنى السكروته، وعليه بالطو بلدى جبردين أسود، محكم التفصيل، غالى القماش، ينزل على الجزمة الصفراء، برقبة، أزرارها الدقيقة المتتالية

ومدورة ولامعة وصفرتها أدكن قليلا من جلد الجزمة».

كان الراوى قد عرف «العم لاوندى» عنـدما كـان - الراوى - طفلا صغيرا فى أخميم، وكان العم لاوندى يسرق له «الحلاوة الشعر» ويأكلها منه ذلك الطفل خفية، كان العم لاوندى فى الجوهر غير متغير، بينما طرأت عليه فى المظهر تغيرات كثيرة فى الاتجاه السلبى، كان العم لاوندى القديم متألقا فى الداخل وفى الخارج، فى المظهر وفى المخبر، أما العم لاوندى الحديث فقد أصبح متهرئا كالحا عليه آثار الزمن والفقر والمرض فى مظاهره الخارجية، رغم ما هو واضح من أنه فى جوهره غير متغير «لم تتغير فيه نأمة ولا ملمح، هو نفسه دون أدنى شك، ودون أدنى تحول» يرتبط العم لاوندى فى ذهن الراوى بالطفولة والمرح والشقاوة والحرية والانطلاق والبذخ: «ذوق وغندرة الثلاثينيات»:

«أما الآن فهو جزء من ماض جميل يوغل فى التلاشى والابتعاد «كنت أقف وراءه مباشرة. أراه هو، ولا أرانى، فى المرآة. «ليس فى المرآة إلا».

ثم رأيتها. هل هى التى فى داخل المرآة؟ أم هى أمامى، تواجهنى، خارج المرآة؟»

هاهى العوالم تتوالد وتتناسل وتتجدد، عالم وراء عالم، ورؤية خلف رؤية، وذكرى خلف ذكرى. إن الوجود هنا «يتجلى على أنحاء شتى» كما قال أرسطو قديما (من خلال: محمود رجب، فلسفة المرآة). يقف الراوى أمام المرآة، لكنه لا يرى نفسه، بل يرى العم لاوندى، أو يرى صورته المنعكسة على المرآة، وقد تحولت إلى صورة العم لاوندى، ذلك الذى كان بمثابة القدوة أو الأب أو الحماية له فى الماضى، ذلك الجانب الجميل من طفولته، يراه ولا يرى نفسه أو يراه لأنه يريد أن يرى نفسه الآن، يراه وقد سيطر على المرآة وامتلأت بها صورته، والمرآة هنا قد تكون هى مرآة الذهن، أو مرآة التذكر، وليس بالضرورة مرآة الواقع الحرفية، يراه كأنه لا يريد أن يرى إلاه، لكن كم للذاكرة من حيل، وكم للقلب من مراوغات! فمع هذا الماضى المشرق الجميل المتمثل فى العم لاوندى، تجئ صورة أخرى جميلة ومشرقة، لكنها فى الوقت نفسه معذبة ومؤرقة ومحرقة، تجئ امرأة هى أقرب ما تكون إلى رامة كما هيمنت على عوالم إدوار الخراط ومعظم إبداعاته، تجئ بابتساماتها المغوية، تجئ «وعيناها فى أنوار المولد صفراوان خضراوان متقلبتان بشهوية» (أليست هذه صورة عينى رامة فى «رامة والتنين». «والزمن الآخر» وفى أعمال أخرى لإدوار الخراط؟).

تجئ وقد ارتدت «الملاية السوداء الكريشة» وتحتها فستانها الحرير السمنى.. ينساب على جسم بض. ونهداها يرفعان القماش وتبدو الحلمتان منتصبتين وراء النسيج المنسدل بنعومة»، يتقدم العم لاوندى وتتقدم المرأة المحبوبة المغوية معه فى اتجاه الراوى:

«بخطو سريع مهاجم. وكانا متطابقين فى كل شئ. جسم واحد، ثنائياً مزدوجا دقيق القسمة، ولم يكن هناك حولى حركة ولاهمسة. تماثل تام فى كل شئ حتى فى حركة الأصابع الممتدة المتقبضة التى تمسك بى. إلا فى ضميرى المذكر والمؤنث. حتى نظرة العينين، واحدة، فى حيز المرآة الذى ليس فيه شئ آخر».

فى مرآة الذاكرة، فى مرآة الباطن، فى مرآة الوجدان، فى مرآة الأحلام والكوابيس، تتوحد الصور المتباعدة وتمتزج وتختلط الأزمنة والأمكنة والشخصيات. صورة العم لاوندى الممتزجة بصورة المرأة داخل المرآة، هنا، هى صورة أقرب إلى حالة الوحدة فى الكثرة، صورة أنثوية وذكرية أو هى أنثوية ذكرية (دون أن نذكر حرف الواو) صورة أقرب إلى حالة الأندروجينى Androgene التى ترمز إلى الكمال البدائى الأول، وإلى الكلية، وإلى الحالة غير المشروطة، وإلى الاستقلال، وإلى الفردوس المستعاد، أو الذى تجرى محاولات لاستعادته، البدائى الجامع بين القوى الأنثوية والقوى الذكرية، إلى وحدة الأرض والسماء، الملك والملكة، الكل فى واحد، الأب العظيم والأم العظيمة، إلى المخلوقات ذات القوى

والدلالات الروحية الهائلة كالتنين والعنقاء، وبعل وعشتار، والإنسان لدى أفلاطون فى المحاورات، وكذلك فى رموز مثل زهرة اللوتس، والنخلة، والصليب، والسهم، والهلب، والنقطة داخل الدائرة، والحية، والنساء الأسطوريات اللاتى يمتلكن قوة الرجال ورقة النساء وهرقل الذى كان يرى غالبا مرتديا ملابس النساء»[٧].

ينادى ميخائيل على رامة فى (رامة والتنين) بأسماء كثيرة من بينها أنها أنيما (المرأة داخل الرجل بمصطلحات يونغ) وأنها ماندالا (رمز الاكتمال والذكاء)، وأنها أيضا أم الصقر، وأم الصبر، والياسمينة الذهبية المهتزة على المياه، كما يناديها أيضا «يامعت مرآتى»[٨]، وهى أيضا صورة تتجاوز حدود أن تكون امرأة مستحيلة إلى أن تصبح هى الدنيا أو هى مصر «أم الدنيا»، بقمحها المفقود الذى يجمع بين الأخضر والأصفر (خلال حالات النمو ونضج السنابل) أو بواديها الأخضر ورمالها الصفراء، كما هو الحال بالنسبة إلى عينى رامة، وكذلك عينى امرأة قصة «أشواق المرايا» المتموجتين ما بين الأخضر والأصفر بشهوانية ملغزة، والجامعتين بين النماء الأوزيرى الحياتى الأخضر وست التنينى الموتى الأصفر، رمز لتوق عارم خالد أبدى ونداء كبير حارق لإحضار النماء والاخضرار والاستقلال الاقتصادى والسياسى للوطن والمواطنين.

إن تجربة الراوى، هنا، مع المرأة تجربة أشبه بتجربة العارف أو الصوفى:

«فما الذى يؤلف وجود العارف، بل ومغامرته الإنسانية؟ إنها تلك التجربة المعاشة التى تتمثل أساسا فى معرفته ذاته، فهو يكشف هذه الذات بوصفها أنا آخر، أى قرينا سماويا يكمل معكوسه الأنا الأرضى ويتممه، وذلك بالخروج من ظلمات الغفلة والأسر، والدخول فى أنوار اليقظة والوعى.

فالعارف وهو يعيش تجربة التخلص من الغربة، يتخلص فى نفس الوقت من الأنانية الوحدانية الوحيدة، طالما أن وجوده، من حيث بنيته الأصلية، وجود اثنين، وجود كل كامل متكامل، يقهر بواسطة كل القوى الشيطانية، وقوى الظلم الجماعية والاجتماعية»[٩].

بينما تتباعد أنا الراوى وتبتعد وتوغل فى الاختفاء، تحضر هذه الصورة الاستيهامية التى تجمع بين الذاكرة والحلم والتمنى والرمز، صورة يتماثل فيها الرجل والمرأة فى كل شئ، بل يتحدان وإن احتفظ كل منهما بضميره الخاص (ضمير المذكر وضمير المؤنث). هذا الغياب للأنا والحضور للآخر (فى هذا الثنائى المزدوج دقيق القسمة) هو فى واقع الأمر إحضار للأنا مع الآخر، وإيحاء رمزى بأن هذه الأنا ليس لها وجود إلا بهذا الآخر الرمزى الكلى المتكامل شقيق الروح، بل إن هذا الآخر، ليس آخر بل هو الأنا ذاتها (أو هى بشكل أدق الذات الأكثر اكتمالا إذا استخدمنا مصطلحات يونغ)؛ فنحن نتحول «فى مواجهة المرآة إلى ناظر ومنظور إليه ومتأمل ومتأمل فيه، وذات وموضوع، ونتجاوز الوعى المغلق على نفسه إلى الوعى المنفتح على غيره»[١٠]. إن حضور الأنا لا يكون ممكنا إلا بهذا الغياب الحرفى المرآوى المحدود لها، وهو حضور ترى فيه الأنا نفسها فى فراغ صامت فى قلب ضجيج البهجة والاحتفال:

«وكأننى ـ أنا ـ على التخوم، لم أعد منظورا لا هنا، ولا هناك».

تخرج الأنا من ظلمة المحدود العابر، ومن أسر اليومى، والمؤقت، والزائل، إلى أنوار اليقظة والوعى، والمعرفة، والحب، والرغبة فى الخلاص من الغربة والنفى ووحشة الروح وضلالها وبرودتها، وتكون المرآة بكل معانيها وحالاتها هى وسيطها الخاص فى هذا الخروج .

تحتشد فى ذهن الراوى صور «العم لاوندى» وذكرياته معه، وصور المرأة التى أحبها ومازال يعشقها ويحلم بها، وصور المولد والحياة والواقع والذكريات والأحلام، وصورة المارجرجس وقد:

«ضرب الحية العظيمة على شط النهر، تحت سور المدينة، وماء النهر كان يتدفق دما. الحية العملاقة تنتظرنى وتواجهنى بعين لا تطرف. أمواج الدم شربتها الأرض، سدى، هدرا، مضيعة».

العم لاوندى يتحد مع المارجرجس، مع الراوى، وكل منهم يواجه الحية العظيمة، يواجه التنين، «الحية العملاقة تنتظرنى وتواجهنى بعين لا تطرف». صورة عينى الحية، هنا، صورة أقرب إلى المرآة الباردة الصامتة المحايدة، بينما صورة مياه النهر المتدفقة دما أقرب إلى المرآة الحية، مرآة الذاكرة الجماعية التى تحل داخل ذاكرة فردية لها صفة الكلية، ذكريات من العطش والتضحية، والدماء والذبح، وشرور تحضر دوما ولا تنتهى، وشعور يحضر أحيانا كثيرة بلا جدوى الحياة ولا جدوى التضحية، وأشواق دائمة للمعرفة والحب والعدل، وهذه الأشواق تصبح «أشواق مرايا الوجود» والمرايا تصبح كائنا بشريا حيا يتكلم وينطق بالحكمة الملغزة ككاهنة دلفى، كأنه هذا الكائن يتكلم دون صوت وكأنه يصدر من العقل إلى العقل، أو من المرآة الخارجية إلى المرآة الداخلية أو من مرآة الداخل إلى نفسها فى حالة صمتها المقيم. والمرآة فى هذه القصة لها أفعال وأغلاط كثيرة ومختلفة، كما هو شأن المرايا بمعانيها المختلفة. فالمرايا هنا:

«لها خصائص الانعكاس وازدواج الصورة وتعدادها، ووحدتها فى تثنيتها وتكثرها وبالعكس، وتبادل النظرات، وتقاطعها بين الرائى والمرئى، وخروج الأطياف والخيالات من على سطح المرآة...، كما تحضر مع رمزية المرآة أيضا الحكايات الصوفية بخلفياتها، ليس فى مضمونها فقط (كأن يكون الطيف ملكا نورانيا أو قرينا سماويا يواجهه العارف ويتحاور معه، حتى يتم الاتحاد بين الاثنين، فالاثنان واحد) بل وأيضا فى شكلها، إذ لما كانت فى الأغلب الأعم رواية ذات وبناء شخصية، كان الراوىَ فيها هو المروى عليه، والمروى عليه هو الراوى»(١١).

إذن، الراوى هنا فى هذه القصة لا يروى عما يحدث فى المرآة الحقيقية الواقعية أو الحرفية التى رآها على الباب الحديدى لحوش الكنيسة، بل يروى كما قلنا عما يحدث فى مرآة الذات، مرآة الذاكرة والحلم؛ يروى عن نفسه وعن أحلامه، عن ذكرياته، وعن رموزه الخاصة وعن أشواقه الحميمة، الراوى هنا هو المروى عنه، والمروى عنه، أو عليه، هو الراوى.

والراوى والمروى عنه، هنا، هما شخص واحد يعانى أشواق مرايا الوجود، يعانى أشواق الحضور والغياب، والعدل والحب والمعرفة، يعانى تطوحات الحلم وتخبطات الأخيلة، ويعانى من شعوره الدائم المستديم من خواء يديه ومن هيمنة الزوال فيقول لنفسه:

«طوحنى الحلم وتخبطت خلف الأخيلة، يداى خاويتان وروحى قاحلة وسخريتى ملء آذانى».

يعانى الراوى هذا الحب الخاص المستحيل الذى أبدا لم ولن يكتمل، وهل كان يريد له أن يكتمل؟ يتذكرها ويقول:

«لكنها كانت تعطينى، بحساب أو بغير حساب سواء. عطيتها مجدى وتسبيحى. ورأيت أنها محبوسة داخل المرآة. محاصرة، الإطار المذهب القديم يحددها وحدها وهى بؤرته».

الراوى الذى هو «تانتالوس» العائش دائما فى عطش دائم إلى الحب والمعرفة والعدل وأشواق الوجود، فإذا ما وصلت مياه هذه الأشواق إلى شفتيه غاضت وابتعدت، هذا الراوى يرى المرآة وقد تحولت إلى سجن يحبس المرآة الحبيبة الحلم داخل إطار «مذهب قديم»، مما يشير إلى زمن قديم مضى أو تقاليد بالية رثة أفسدت هذه العلاقة وجعلتها مستحيلة، وقد أصبحت الآن وحدها فى صورتها المتفردة الوحيدة دون شقها الذكرى الذى أصبح ينظر الآن إليها نظرة فاحصة متأملة، يناديها قائلا: «طلبت منى روحى يا نور عينى، روحى لك»، ويراها داخل إطار المرآة وحدها، يراها وقد أصبح إطار المرآة قاطع الحدود، وفى داخله صورتها مركزة

ساطعة الوجود، لكن هذا الداخل «المركز ساطع النور» هو نفسه «يؤكد تعينها، ويثبته، وفي هذا الداخل كان تغيرها هو نفسه وحدانيتها».

انفصال الكائن المزدوج وانقسامه يتم في مرآة الداخل أيضا، لقد أصبح المكون الأنثوى هو المهيمن، وأصبح الجانب الذكرى هو التابع، أصبح الجانب الأنثوى هو الثابت والمتغير، هو الواحد والكثرة، هو الموجود والمفتقد، هو باعث السعادة ومولد العذاب، هو الحياة وهو الموت، وهو الجانب الخالد الباقي المقيم منها، وهو ذلك الجانب الذى يروغ منه دوما ويعذبه، لكنه يدرك أيضا في النهاية أن في قلب هذا التغير، هذا الروغان، هذا التبدل، هذا الانسراب، هذا التغير، هذا الهروب، تكمن أسرار الحياة، في ذلك الوجود الذى قال عنه هيرقليطس: «إنك لا تستطيع أن تنزل النهر فيه مرتين»، وذلك لأن مياها جديدة ترد دوما إلى النهر. في كل ذلك يكمن سمو هذه المرأة الحلم الأسطورة، في وجودها الخاص في هذه المنزلة بين المنزلتين، بين السمو والبذاءة، بين الرقى والفحش في سلوكها وكلامها وعلاقاتها:

«كانت تناديني بكلمات المحبة والحنو، وبذاءات الشهوة معا، داعرة ووامقة حبا، تدعونى، بغواية لا أقاومها، إلى تخطى عتبة قاتل عبورها. ولم تكن المقتلة ما يثنيني».

الذات في المرآة، كما يقول محمود رجب:

«ليست سوى جزء من الذات الحقيقية الواقعية، هو الذات مجردة in abstracta (عن الطبيعة). لكن هذا لا يعنى أنها ذات مثالية أو أسطورية، لا تخضع للتغيير وتقلبات الزمن: إذ كلما كانت المرآة مجلوة، وكلما كان الضوء الساقط عليها كافيا، كانت أقدر على إظهار ما يطرأ على الذات من آثار السن والمرض، وخيبة الأمل والإحباط، والضعف.. إلخ. هذه الآثار التى تتخارج هناك في المرآة مثلها مثل الصحة، والفرح، والأمل، والشقة. ولاشك أن الإنسان حينما يكون منسجما مع العالم ومتحدا به، فإنه لا يحتاج إلى المرآة، وذلك أن حاجته إليها إنما تشتد في فترات التفكك النفسي»(١٢).

يعانى الراوى، هنا، من الشعور الحاد بالفقد والافتقاد إلى هذه المرأة الخاصة في حياته، يناديها ويتمناها ويحلم بها ويتحد بها، فيجد أن ما يبقى منها بين يديه مجرد قطرات منسربة، هوة لا قرار لها، واستحالة لافكاك منها، ومسافات شاسعة تقف بينهما قلت:

«نفسى ليست ثمينة على». ولكن الخط الفاصل حاد ورفيع مثل سن الشفرة وعميق مثل هوة لاقرار لها. ومجاهدته تبدو محالا. أمد يدى إليها فلا تبلغ شيئا».

يستمر تجلى هذه المرأة في المرآة، ثم إننا نجد أن هذا التجلى يخفت تدريجيا، فيعود الراوى إلى ذاته يخاطبها وتخاطبه. لكنه قبل أن يعود إلى هذه الذات يكشف لنا جانبا آخر مراوغا من أعماق هذه المرأة المراوغة المخاتلة، لكأنها رغم ما فيها من ثنائية وانقسام، ورغم ما تبديه دوما من تحول وتغير من حالة إلى نقيضها، وربما بسبب هذه الطبيعة المراوغة غير القابلة للتحديد والتعين أو الإمساك بها، تتحول هذه المرأة إلى رمز كلى مطلق:

«ومع تموج جسدها اللدن، وتضرج الشفتين بالدم. وعمق الكحل على العينين النجلاوين الضاربتين، لم أجد حرارة ولا أدنى دفء. كانت في داخل المرآة، ليس لها مادة، مع تجسدها، لم يكن هناك معى إلا خواء هذا الداخل البرئ من كل عضوية».

هذا الرمز الكلى المطلق على عكس الرموز السابقة متغير غير ثابت، والتغير جوهر فلسفة النار عند هيرقليطس وفلسفة الكثير من الحداثيين وما بعد الحداثيين، أمثال فوكو ودريدا على نحو خاص.

وهذه الذات الخالصة لهذه المرأة الخاصة تتحول عبر المرآة إلى فكرة وإلى رمز، إلى مطلق. لكن هذا التحول لا يتم هنا على نحو مفاجئ، بل على نحو تدريجي متسلل. إنها

تحضر هنا بتموج جسدها اللدن، وبتضرج شفتيها الحمراوين، وبعمق الكحل فى عينيها النجلاوين، لكنها تحضر أيضا بلا حرارة، ولا أدنى دفء، تحضر بلا مادة، تتجسد، لكن تجسدها خواء، وإن كان خواء مؤقتًا يدفع إلى النداء والخلق، فمها مفتوح ومثير، لكنه شديد البرودة، برودة تقترب بها من حالة الموت أو النفى أو الفقد أو البعد، وهى بين ذراعيه تلتصق بجسمه المنتفض، لكن هناك بينهما استحالة التلامس، هى الآن أقرب إلى الوهم أو الشبح:

«كأننى أواجهها لا أعانقها. كأنها شئ لا ينال قط. لم تكن امرأة، بل كانت مطلق المرأة.

فى مكان آخر. فى موقع لا يصل إليه أحد قط. وهى مع ذلك حميمة ومتقدة بالشهوة والمحبة معا».

هذه المرأة تتجول دوما بداخله وعبر مرآة ذاته، ومن خلال ما يشبه الإسقاط فى التحليل النفسى (لكنه إسقاط وإسقاط مضاد) من أيقونة (أو صورة موحية صادقة) إلى صورة شبحية وثنية، ومن صورة شبحية وثنية إلى أيقونة صادقة، ومن صورة حقيقية صادقة كان يتمنى وجودها وإقامتها إلى صورة شبحية مراوغة توغل دوما فى التباعد والنفور، مما يدفعه دوما، فيما يشبه حالة الأكال أو الحساسية الجلدية النفسية، إلى مطاردتها دوما ومناداتها دوما، ثم يجمع بين بعديها الحقيقى والشبحى فى مركب خاص تمثله هذه الصورة الملتبسة الفريدة التى تجمع بين النقيضين:

«لم تكن امرأة، بل كانت مطلق المرأة. تتضرع وتتسلط. تئن وتشكو وتتطلب خادعة وآمرة ولا راد لها. طفلتى وغانيتى الشبقة بالحب».

صورة هذه المرأة المنعكسة على المرآة هى صورة أيقونية، ترمز إلى العالم الصغير الخاص الذى يقيم بداخل الراوى ثم يتخارج منه لينعكس هناك فى الخارج فى المرآة (أو من خلال الإبداع)، ليصبح هو ذاته صانع أيقونات، وتظل أيقونة هذه المرآة هى درة أيقوناته، درة تجمع بين السماوى والأرضى، بين الإنسانى والحيوانى، بين الشكى واليقينى، بين المقدس والمدنس، ذات طبيعة بريئة وشقية فى الوقت نفسه: «طفلتى وغانيتى الشبقة بالحب»، فى علاقته التصاق واختناق ورغبة – ولا رغبة أيضا – فى الفكاك وهو لا يبتعد عنها إلا ليعود إليها ولا يعود إليها إلا ليبتعد عنها، هى حلمه المراوغ وهى أيضا كابوسه المقيم: «اشتعلت فجأة، وقذفت كما يقذف المشنوق لحظة إطباق الحبل على العنق».

ها هو الراوى يحاول الخروج تدريجيا من أسر المرآة وغوايتها، ها هو يحاول أن يتحرر، ولو إلى حين، من أسر هذه المرأة المغوية البعيدة القريبة فى الوقت نفسه، «ها هو يقذف كما يقذف المشنوق لحظة إطباق الحبل على العنق». القذف نهاية الفعل الجنسى الحقيقى أو الوهمى، خلال الوجود مع الآخر، وخلال اللعب الذاتى الجنسى (خلال الاستمناء) وكذلك إطباق الحبل على العنق نهاية للحياة بكل ما فيها من حركة وفعل ونشاط، وهناك ارتباطات ميثولوجية فى بعض الأساطير السلتية (الخاصة بالأجناس التى قطنت غرب أوروبا فى الماضى) بين الرأس أو العنق والقضيب (أو العضو الذكرى) فكلاهما يمثل القوة والخصوبة، وكلاهما يمكن أن يرتبط بالموت والفناء أيضا (حالات العجز الجنسى وحالات قطع الرقبة مثلا)(١٣).

يخرج الراوى من المرآة ليدخل إليها، يتحول من مشاهد إلى مشاهد، من رائى إلى مرئى، يخرج من مرآة المرأة ويدخل مرآة المعرفة، يقف فى حضرة النفرى أو من يشبه النفرى:

«أوقفنى داخل المرآة وقال: ومع كل المعرفة، فما من عرفان لك قط. لأنك بلا إيمان».

يدخل الراوى عالم المرآة ويخرج منه ويدخل إليه مرة أخرى، وفى كل مرة، يكون للمرآة مدلولها المختلف. إنه يتحرك دوما من مرآة الذات المتوحدة أو مرآة الذات المكتفية بنفسها، أو مرآة الذات المنغلقة، إلى مرآة الذات الممتدة المرتدة، كما سمينا هذه الحالة فى دراسة سابقة (١٤). وخلال هذه الحالة الأخيرة: تمتد الذات من داخلها إلى خارجها وتتموضع فى أحد أو بعض التجليات الخارجية، ثم إنها تعود (ترتد) بهذه التجليات الخارجية لتجعلها موضوعا

(أيقونيا) داخليا، ثم إنها تخرج بعد ذلك، ومعها هذه الأيقونة، فى فعل انعكاس جمعى وحوارى على مرآة العالم الكبيرة، إنها هنا تتحرك من مرآة الواحد الباطن إلى مرآة الكثرة الوجودية.

يقيم الراوى فى نهاية القصة (وهل لهذه القصة من نهاية؟) حوارات خصبة مع شخصيات تراثية هى مرايا أخرى لذاته، مع النفرى ومع جلال الدين الرومى ومع شخص ثالث يوشك أن يكون هو العم لاوندى الذى ظهر فى بداية القصة، لكنه أيضا ليس هو على نحو تام. وتدور هذه الحوارات الخصبة حول الأشواق القارة المقيمة، المؤرقة والمعذبة، والممتعة فى الوقت نفسه، الخاصة بالراوى، حول المعرفة والعدل والحرية، وحول الخلود والموت، وحول الإرادة، وحول الممكن والمستحيل. ويؤكد الراوى خلال هذه الحوارت إيمانه الذى لا يتزعزع بالحب: «وحده الحب يحمل وهم الوجود»، ويقول فى شكل له دلالته الخاصة: «ألم يقل شيخنا جلال الدين إن غير العاشق وحده، يرى نفسه فى مرآة الماء».

العشق لا يتم إلا بالآخر ومع الآخر، ومن خلال الآخر، وللآخر، الآخر هو المرآة التى يتجلى عليها العشق ويظهر، الآخر هو موضوع العشق المتحقق والمراوغ معا، الآخر هو مصدر هناء العشق وعذاباته، عاشق نفسه لا يمكن أن يكون عاشقا: «مرآة نرجس مهلكة مميتة، لما لها من أفعال خادعة»، ويمكن أن نضيف أيضا أن الآخر كالمرآة «رمز للخداع ورمز للمعرفة أيضا» (١٥).

حالم بالماء

ترتبط المرآة، خاصة قرب خاتمة القصة بحلم الماء وماء الحلم:

«فى حلم الماء، فى ماء الحلم. صورة الوجود هى استحالة الوجود. الباطن وحده هو مخايلة المتعين يحيق به العدم. أما العاشق الحق فلا يرى فى المرآة إلا الفناء».

الماء هو مصدر كل احتمالات الوجود، والماء كالمرآة له سطح وله عمق، والماء كالحلم أيضا له مستوى سطحى متشكل من صور متداخلة، قد تبدو لا معنى لها، ومن مستوى عميق ينبغى فك مغاليقه من خلال حل رموزه المختلفة، والماء كالحلم كالمرآة كالحياة متاهة ورحلة يبحث من خلالها الإنسان عن ذاته وقد يصل عبرها إلى المعرفة أو لا يصل.

يكون الماء غير متمايز المكونات، كذلك الأحلام، كذلك الصور المتداخلة فى المرايا، ويكون الماء الشكل الأول للمادة، كذلك الحلم الشكل الأول للتحقق والوجود الفاعل، وكذلك المرآة الشكل الأول لبروز الشعور بالذات الشخصية (خلال مرحلة المرآة عند «لاكان» مثلا).

رمزية الماء ترتبط أيضا برمزية الثعابين، وللماء رمزيته الثنائية التى هى فى كثير من الميثولوجيات ترتبط بعالم الموت، العالم السفلى، عالم الشياطين والشر والمجهول والمداهم غير المتوقع، والماء رمز مزدوج فهو رمز الخصوبة والنمو والعطاء والتجدد والحياة (المبدأ الأنثوى منه)، وهو أيضا رمز للموت وحالات الجفاف مثلا، والغموض والتدمير كما فى حالات الفيضانات والسيول الجارفة ومأوى التنانين (المبدأ الذكرى منه) وهو فى ازدواجيته يشبه الحلم، ويشبه المرأة، ويشبه المرآة التى تعكس وينعكس عليها، تأخذ وتعطى وتضئ وتنطفئ.

الوجود الحقيقى لدى الراوى وجود مستحيل، وجود يقع فى منزلة بين منزلتين: منزلة الباطن الحقيقى، أو الذى يبدو حقيقيا، يحيط به الظاهر غير الحقيقى، أو الذى يبدو غير حقيقى، أو هى «منزلة بين المخايلة والعدم المحيق»، كما أشار الخراط فى عنوان فرعى جاء بعد العنوان الرئيسى لهذه القصة. الباطن «وحده هو مخايلة المتعين يحيق به العدم»، المتعين الحقيقى مخايل مخاتل مراوغ منسرب طيار عابر غير مقيم يحيق به العدم، «أما العاشق الحق فلا يرى فى المرآة إلا الفناء»، والفناء الذى يراه العاشق فى مرآة الذات هو مرآة الذات الأخرى، مرآة الذات الأخرى هو الوجود الحقيقى، رغم أنه وجود مخايل مرآوى كرقرقة الماء قبل أن يختفى من

أمامنا، أو كانزلاق الحلم قبل أن يبيد، الفناء هو الوجود: «قلت لا وجود عند ظهور هذه السطوة».

يوقن العاشق أن وجوده الحقيقي إنما يتم من خلال فنائه في معشوقه، وعندما يتم هذا الفناء (الوجود) لا يكون للعاشق الحق وجود بالمعنى الظاهري، بل يصبح موجودا بالمعنى الباطني، أو لا يصبح موجودا لأن من يصبح موجودا هو معشوقه، ومعشوقه لا يوجد إلا من خلاله، وهو لا يوجد إلا من خلال معشوقه، وهكذا في تبادل أدوار وحوار مرايا لا ينتهي.

وينتهي هذا التبادل للأدوار أو هذا الحوار المرآوي بأن يصبح المعشوق هو العالم وهو الوجود، وهو هذه السطوة التي لا يصح معها وجود آخر.

عند هذه اللحظة الخالصة من هذه الرحلة الخاصة لاستكشاف الذات، يسمع الراوي صوت جرس الكنيسة وكان: «مليئا وقوى الرنين، ويقرع تجويف السماء النحاسي بدقات تلقى كتلا صماء تغوص في روحي وتخبط القاع» الروح هنا، روح الراوي، شبيهة بالماء الذي له سطح وقاع: على السطح تلقى الأصوات الكتلية. فأصوات أجراس الكنيسة (السمعية) تتحول إلى كتل صماء ثقيلة (لمسية) في تراسل حواس Synesthesia خاص يجعل لهذه الأصوات صفة الأشياء الثقيلة الجامدة العنيفة، ويجعل للروح خفة الماء السهل اللين الذي تغوص فيه هذه الكتل بسهولة «وتخبط القاع» بعنف.

الذات هنا أصبحت أكثر علاقة وصلة بالعالم الخارجي السطحي المحدد العابر المبتذل العياني، الذات هنا خرجت من مراياها العميقة الخاصة إلى المرآة السطحية العامة، أصبحت واحدة مع الجميع، هنا تشعر هذه الذات بالخوف والارتعاش والتوتر والتفكك، وتعبر عن خوفها ووحدتها هذه من خلال ذلك التصوير الرمزي لحركة الأصابع الممتدة المرتعشة التي و«كأنما ينطلق منها شرر متعاقب» وأيضا هذه اليد الممدودة حتى آخرها، تنادي وتتضرع، كأنها في حالة شبه كابوسية تنفصل عن صاحبها، «وتخترق حاجزا لايلين، لا يهتز لا ينفتح إلا بمقدار نفاذ أصابعي منه» ثم إن أصابع هذه اليد تسقط «مبتورة من جذورها»، وينظر إليها وكأنها لا تمت له بصلة.

يمكن أن تشير الأصابع، رمزيا، إلى تلك القوى السحرية (خفة اليد) التي تباعدت أو اختفت نسبيا لدى الراوي، أو أبعدته عن مرآته الخاصة، بعد سماعه صلصلة جرس الكنيسة، فالأصابع ترتبط رمزيا بالكتابة وترتبط بالتلامس، وترتبط بصناعة التماثيل، وبالخلق والإبداع، والإصبع على الفم علامة تحذير أو إشارة للصمت، وترتبط الأصابع (واليد) بالصلاة وبالبركة التي يمنحها بعض الكهنة للناس بعد الصلاة، ورفع الإصبعين بعلاقة حرف V يشير إلى النصر، والإشارة بأصابع اليد لمواضع معينة في الجزء الأعلى من الجسم بما يشبه الصليب علامة خاصة في المسيحية ترتبط بالتثليث. وهناك إشارات خاصة بالأصابع في بعض الطقوس الدينية والشعبية لطرد الشر والحسد والعين الشريرة (لمس الخشب والخمسة وخميسة.. إلخ)، والإشارة بالأصابع بطريقة معينة تشير إلى الإهانة أو التحذير.

وهناك دلالات أخرى للأصابع، ففي الميثولوجيا المصرية القديمة كان الكاهن عندما يرفع إصبعيه بطريقة معينة وخلال حركات منح البركة للرعية يكون ذلك دلالة على العون والقوة، كما أن حورس يصور أحيانا وهو يمد إصبعيه لمساعدة أوزيريس كي يصعد على سلمه الخاص من هذا العالم إلى العالم الآخر، ويشير الإصبع الأول إلى العدل السماوي ويشير الإصبع الثاني إلى الروح أو الوسيط بين العالمين. وفي لوحة شهيرة لميكل أنجلو هي لوحة «خلق آدم»، يتجه الإله الخالق في سحابة سماوية تحوى زمرة من الملائكة صوب جسد آدم الخامد الملتصق بمضجعه الصخري، ونتأمل الإنسان يمد يده حتى تكاد تلمس يد الله، كأن شحنة كهربائية توشك أن تسري بين أصابعهما حاملة إلى هذا النموذج الطبيعي الفذ النفس الإنسانية «ذلك أن الإله ما يكاد يمس طرف إصبع آدم حتى تدب فيه الحياة فتنطلق القوى الكامنة في جسده»[١٦].

التواصل هنا يتم من خلال الأصابع. حركة سقوط الأصابع فى قصة «مرايا الأشواق» دلالة رمزية على الغياب النسبى الذى يستشعره الراوى للوجود الحقيقى الذى مر به خلال تجربته مع المرآة، لغياب الحوار وحضور الصمت، لغياب البركة، والنصر، والخلق، والتلامس والتواصل، والعدل، والحب، والعون، والقوة وحضور الخوف، والبعد، والفقد، والجدب والانفصال، والظلم، والضعف، والإهانة، لكن كل هذه الحالات الأخيرة بتناقضاتها ومقابلاتها السلبية لم تجلب إليه شعورا قاسيا مفزعا، بل كان الشعور الغالب عليه هو اللامبالاة، وكانت هذه اللامبالاة علامة قوة ومعرفة، أو قوة لأنها معرفة، فقد كان يعرف أن هذا السقوط الرمزى للأصابع إنما هو سقوط مؤقت، وأن هذه الأصابع ما تلبث أن تعود إلى يدها كى تواصل، من خلال قوة المعرفة، الإشارة والرمز والكتابة والخلق والإبداع، والسعى وراء تحقيق العدل والحب والكرامة والتواصل والتجدد والقوة والتلامس والبركة والحياة، أو ما تظن أنه كذلك.

يعود الراوى فى نهاية القصة ينظر إلى المرآة ويتأملها، ويشعر بأنها تشطره وتقسمه وتعدده:

«وأحسست المرآة تشطرنى وعرفت أننى أتلاشى، ولم أكن فزعا بل مطمئنا وراضيا. وقلت: وليس عندى من قول».

فاوست (أو الوعى الشقى المنقسم على ذاته)

خلال هذه القصة، هناك حوارات خارج المرآة وحوارات داخل المرآة. وعالم الداخل الخارج عالم ملتبس متداخل ومراوغ، والحوارات ذاتها مرايا، والمرايا حوارات. ومن بين هذه الحوارات هناك حوار خاص وفريد بين الراوى و صورة أخرى لشخص ما يتجلى لهذا الراوى ويوقفه كما قال فى المرآة، ويقيم معه حوارات شبيهة بحوارات النفرى، وتدور الحوارات حول الحب والمعرفة وصراع الحب والمعرفة، كأن هذه الحوارات تومئ إلى بروميثيوس الذى حاول أن يسرق نار المعرفة بسبب حبه للبشرية، أو تومئ على نحو خاص إلى فاوست الذى باع روحه للشيطان، كى يصل إلى الحب، إلى المعرفة، وكان الراوى يتمسك بالحب ويقول بأن كل أنحاء الوجود يمكن أن تكون مجرد أوهام أو حالات للوجود الموجود، ويقول له ذلك الشخص الغامض: «وجودك داخل مخايل - فما من وجود»، ويرفض الراوى هذا التوصيف لحالته من جانب هذا الشخص الغامض ويقول: «إلا الحب - إلا الحب. إلا الحب. وحده الحب يحمل وهم الوجود»؛ فالحب فى رأيه هو الحقيقة المطلقة، أما الوجود ذاته فيمكن أن يكون وهما، يضرب هذا الشخص الغامض الذى يتحاور مع الراوى البالطو الذى كان يرتديه:

«ضربات خفيفة بعصاه الأبنوس اللامعة. على وتيرة منتظمة، مع ظل ابتسامة لا تكاد ترى وكان تقريبا - حانيا عطوفا. عيناه ثلجيتان بنظرة مسددة إلىّ باستمرار: ألم تكن تريد الحب؟».

هذا شخص يعرف الراوى جيدا ويعرفه الراوى جيدا، كأنه صورة أخرى للعم لاوندى، أو حالة أخرى من حالته، كأنه «مفستوفليس»، وكأن الراوى فاوست هنا، كان العم لاوندى قادرا على الظهور والاختفاء، وكانت عيونه عميقة نارية متقدة، جاءت به المرآة فى صورتيه القديمة والحديثة، كأنه يتسم بالأزلية أو السرمدية رغم قدرته - وربما لسبب قدرته - على التبدل والتغير واتخاذ صور عدة، كان حانياً وعطوفاً، وكذلك الحال بالنسبة إلى هذا الشخص الغامض الذى يوقف الراوى فى مرآة ذاته ويقيم معه هذه الحوارات. يبدو مفستو فى التراث الإبداعى العالمى ذكريا وأنثوياً، معتديا وضحية ماديا وروحانيا، وذا قوة هائلة وشديد الضعف، مغويا وناصحا، كل ذلك فى آن، كذلك الحال بالنسبة إلى الصورة الخاصة به هناك فى هذه القصة، فهو صاحب عينين ثلجيتين باردتين ومتينتين، وفى الوقت نفسه هو صاحب هذه النظرة الحانية العطوف، وصاحب هذه الابتسامة الخافتة الملغزة، وهو يعرف كل أسرار الراوى، ويعرف صراعاته من أجل الحب والمعرفة والإرادة والحرية، ويعرف توقه العارم لمقاومة الموت بكل معانيه الحرفية والمجازية، ويعرف أنه أراد دائما مثل فاوست «الصبا المقيم»، ويعرف كل أسئلة الراوى الدائمة حول الإيمان وفقد الإيمان والحرية وفقدان الحرية، والحب ونشدان الحب وفقدانه، وغير ذلك من القضايا

الكبرى والأشواق المحرقة التى تتجلى دوما فى مرايا وجوده الخاص. أضاع فاوست عمره من أجل المعرفة ثم استعاد شبابه من أجل الحب، وخسر رهانه مع مفستوفليس فى النهاية وخسر المعرفة والحب، لكن خاتمته (خاصة فى تفسير جوته لهذه الفكرة الأسطورية)، كانت توحى بالأمل والتسامح والغفران. فى القصة ما يشى، إذن، بأن هذا الشخص الغامض (مفستو) يعرف كل أسرار هذا الراوى (الذى يكاد يكون فاوست) ويعرف بأنه رغم معرفته العميقة بأشياء كثيرة فإنه لايؤمن بالكثير منها، وحينما يؤكد له الراوى إيمانه العميق بالحب وأشياء وقيم أخرى فى الحياة يسأله مفستو على نحو ساخر: ألم تكن تريد الحب؟ ويؤكد له الراوى أنه كان يريد الحب والمعرفة والعدل والحرية، ويضيف مفستو له: والصبا المقيم؟ ويقول الراوى إنه كان موقنا أنه سيموت قبل العشرين. ويبدو أن مقايضة ما تمت بينهما تخلى من خلالها الراوى لفترة ما عن سعيه الدائم للإرادة المطلقة والعلم الكلى وما وراء المعرفة المحفوفة بالمخاطر والشكوك فى سبيل الحب والخلود، ولسنا فى حاجة إلى القول بأن الحب معرفة، والمعرفة حب والصراع بينهما فى هذه القصة دائم لا ينتهى، ثمة ما يشى فى هذه القصة بأن «مفستو» ذاته هو فاوست، وفاوست ذاته هو مفستو، مثلما قيل إن جوته هو فاوست، وفاوست هو جوته، وإن هاملت هو شكسبير والعكس بالعكس، وأن الراوى إنما قام بإسقاط النصف الخاص منه الساعى إلى المعرفة داخل المرآة بينما وضع النصف الآخر الساعى نحو الحب خارجها، وأقام حوارا عبر المرآة أو داخل المرآة بينه وبين ذاته فى حالاتها المختلفة. العم لاوندى كان يسرق للراوى منذ زمن طويل «الحلاوة الشعر»، وكان الراوى يأكلها منه خفية، فمن منهما الذى كان يسرق، ومن منهما الخير ومن منهما الشرير؟ الحلاوة الشعر المسروقة، هنا، يمكن أن تكون رمزا للحب أو رمزا للمعرفة أو رمزاً لنار المعرفة والإبداع التى حاول بروميثيوس سرقتها من أجل البشر، ومن أجل الآخر، مثلما كان العم «لاوندى» يسرقها من أجل الطفل الذى كانه الراوى، ومثلما أعطى مفستو الخلود لفاوست وسرق منه إيمانه ويقينه ومعرفته النسبية، بل سرق منه الحب فى النهاية أيضاً. مفستو مثل التنين، يحمى أشياء ويدمر أشياء ومفستو كالتنين موجود بداخلنا ويظهر فى كوابيسنا وفى الظلم والعدوان الذى نلحقه بأنفسنا وبغيرنا. المرآة كذلك تظهر أشياء وتخفى أشياء، مرايا الذات، كذلك، تظهر أشياء وتخفى أشياء (لصاحبها أو للآخرين). وهذه الازدواجيات والثنائيات والأشكال المتعددة المتجلية عبر هذه القصة على أنحاء شتى إنما تتم عبر مرايا عدة، متقابلة ومتداخلة، ومنفصلة ومتصلة، ومتخارجة ومتموضعة، مرتبطة بالذات، ومرتبطة بالآخر، مرتبطة بالماضى، ومرتبطة بالحاضر والمستقبل، ومرتبطة بالشك ومرتبطة باليقين، وكل ذلك معان تكشف لنا عن وجود يتجلى على أنحاء شتى.

خاتمة الرحلة أو بدايتها

بدأت هذه القصة برحلة بالقطار إلى مولد «المارجرجس» الموجود فى أماكن عدة فى مصر، والرحلة هنا رحلة رمزية أكثر منها رحلة حقيقية. الرحلة هنا تتم عبر متاهة المرآة، ومتاهة المرآة هى متاهة الذات، ومتاهة الذات ترتبط بخبرات هذه الذات وذكرياتها وإدراكاتها فى الماضى والحاضر، وبأحلامها فى الحاضر والمستقبل. الرحلة التى تمت عبر متاهات ومرايا عدة فى هذه القصة تشير إلى ذلك العبور النسبى الذى مر به الراوى فى بحر الحياة وخضمها متلاطم الأمواج متعدد الطبقات، ومتداخل الأسطح والأعماق، وتشير أيضا إلى محاولاته المستمرة لقهر أو مغالبة كل قوى الشر والظلم والضعف والكراهية (رمز التنين)، وأيضا محاولاته المستميتة للوصول إلى الإنجاز والتحقق والإدراك الكلى والإبداع. القصة هنا أيضا ذات أبعاد رمزية عدة، وهى أيضا يمكن أن ترتبط بالسيرة الذاتية للشخص المروى عنه (أو عليه) وأيضا للراوى (بمعنى الشخصية المحورية فى القصة) وأيضا القاص (بمعنى كاتب القصة الذى تتناص هذه القصة وتلتقى بشكل فريد الكثير من التيمات المتواترة فى عالمه الإبداعى الخاص).

فى القصة بحث عن الفردوس المفقود، وعن معنى خاص لهذا الفردوس، ومعنى خاص لهذا الوجود، هى رحلة

للبحث عن الذات من خلال الفقد الخاص لها فى فعل الحب أو الكتابة والحياة، وفى ذلك كله محاولة لإدراك معناهما، وهى مواجهة دائمة للأخطار والحواجز طلبا للمعرفة والحب والعدل، هى محاولة للعبور بالذات عبر مراياها المتعددة، من حالة الظلمة والموت إلى نور الحياة والحب والمعرفة.

وهكذا، فإننا نجد الراوى فى نهاية هذه القصة يقول لنا، أو يقول لنفسه: «وأحسست المرآة تشطرنى وعرفت أننى أتلاشى». هذه المعرفة بهذا «التلاشى» هى معرفة بهذا التحول، معرفة بنجاح العبور، معرفة بحدوث التحقق، معرفة بحدوث المعرفة. وأيا كانت هذه المعرفة، فهى معرفة أكثر اكتمالا ونضوجاً من تلك المعرفة التى كانت قائمة قبل أن تتم هذه الرحلة عبر كل تلك المرايا، وهى معرفة تجعل وعى الشخصية المحورية هذا شبيها بما سماه هيجل «الوعى الشقى» أو «الوعى المغترب» عن ذاته، لكنها معرفة لا تجعله رغم هذا الوعى المغترب عن ذاته شقيا ومغتربا، بل أقل شقاء وأقل اغترابا، بل مطمئنا وراضيا، معرفة هى نهاية المعرفة وهى بداية المعرفة وهى أيضا لا معرفة، بالمعنى المحدود لكلمة معرفة، هى معرفة ما وراء المعرفة أو هى معرفة للمعرفة Metacognition. وعند هذا النوع من المعرفة خاصة فى الفن وفى التصوف وفى الحب، وفى الخبرات المماثلة، ليست هناك قطيعة ولا جمود، ليس هناك نفى ولا استبعاد ولا تجاهل، بل هناك مرآة الحب التى تجمع دوما بين النقيضين: «وقلت: ليس عندى ما أقول» بالفعل، ماذا يمكن أن يقوله هذا الراوى بعد كل ما قاله عبر رحلته ومتاهاته ومراياه المتعددة، وماذا يمكن أن يقوله لنا إدوار الخراط أيضا غير ما قاله خلال هذه القصة الفريدة؟

ماذا يمكن أن يقوله، فعلا بعد كل ما قاله خلالها؟

شاكر عبد الحميد

الهوامش :

(١) إحسان عباس، اتجاهات الشعر العربى المعاصر، الكويت: المجلس الوطنى للثقافة والفنون والآداب سلسلة عالم المعرفة، ١٩٧٨، ص ١٦.

(٢) Cooper, J.C. **An Illustrated Encyclepaedia of Traditional symbols**. London: Thames and hudson, 1978.

(٣) محمود رجب، **فلسفة المرآة**. القاهرة: دار المعارف ١٩٩٤، ص ١٥.

(٤) إدوار الخراط، أشواق المرايا (قصة قصيرة ضمن مجموعة **مخلوقات الأشواق الطائرة** ـ القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب ، ١٩٩١.

(٥) انظر Cooper, 1978, op. cit.

(٦) من خلال:

Burnett, M.T. **Tamburlaine and the Body**, Criticism, 1991, pp. 31 - 48

(٧) انظر Cooper, 1978, op - cit.

(٨) إدوار الخراط، **رامة والتنين**، بيروت: المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ١٩٨٠، ص ٩٦.

(٩) محمود رجب، **فلسفة المرآة**، ص ٢٦٩ ـ ٢٧٠.

(١٠) جابر عصفور، **المرايا المتجاورة**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب (سلسلة دراسات أدبية)، ١٩٨٣، ص ٢٦.

(١١) محمود رجب، **فلسفة المرآة**، ص ٢٧٠.

(١٢) محمود رجب، المرجع السابق، ٢٢٣.

(١٣) cooper, 1978, op - cit.

(١٤) شاكر عبدالحميد: «المرايا المتحاورة: قراءة فى ديوان القصائد الرمادية للشاعر محمد سليمان»، **إبداع**، أكتوبر ١٩٨٥، السنة الثالثة، العدد العاشر، ٢٥ ـ ٣٢.

(١٥) محمود رجب، **فلسفة المرآة**، مواضع متفرقة.

(١٦) ثروت عكاشة، **ميكل أنجلو**، القاهرة: الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٠، ص ٨١.

أشواق المرايا
«مخايلة وعدم محيق»

عندما أوشك القطار على الوصول، وتباطأت دقات سرعته قليلا، كانت رائحة البصل فى الحقول، بالليل، تكاد تغلبنى. كان الجو حارا، والهواء شحيحا، والنافذة مكسورة.

كنت قد قررت فجأة أن أسافر، ولو وحدى، بآخر قطار لألحق الليلة الكبيرة، لم أكن قد حضرت مولد مارجرجس من قبل، قلت: أسهر طول الليل فى المولد، وأعود بقطار الفجر.

نفذت بصعوبة، وسط الزحام، من الباب الحديدى العالى مفتوحاً على مصراعيه، وكنت أنقل قدمى بحرص وأنا داخل حوش الكنيسة بين أكوام النائمين والجالسين على الأرض، فى حلقات وجماعات وعائلات، افترشوا الحصير والأحرمة الصوف القديمة والأبسطة القماش المتربة، الأطفال عراة تقريبا تحت ملاءات السرير عليها آثار البقع المصفرّة، والنساء بقمصان النوم عارية الأكتاف، والرجال بالجلاليب أو بالفانلة والبنطلون، وبينهم العجائز بقعدات متربصات لمّمن كدش شعرهن الأشيب فى أطرافه آثار الحنة، وعليهن الطُّرَح والفساتين قديمة الطراز مغبرة السواد.

عندما دخلت صحن الكنيسة الغاصة بالناس كانت القبة شاهقة ومعتمة، النساء على جنب، غطين رؤوسهن، يحاولن إسكات أطفالهن، والرجال واقفين أو جالسين على الدكك الخشبية اللامعة، يشاركون فى الصلاة بالقبطية والعربية. كانت أمواج القداس الليلى تعلو وتنخفض تحت الأنوار متعددة البؤر من السقف وتحت تيجان الأعمدة الرخامية الرومانية الشكل. صور المسيح وتلاميذه القديسين تبدو باهتة وتحتها نور الشموع أصفر وضعيف. أمام حجاب الهيكل صورة هائلة لمارجرجس يطعن الحية العظيمة، والنور الكهربائى يومض على زجاج الصورة ويكاد يطمس معالمها.

انتظرت قليلا ثم خرجت إلى الحوش المزدحم، ومررت على باب الكنيسة بالقس فى ثيابه السوداء يصلى ويعزم ليخرج الشيطان من امرأة مصروعة، ولاحظت حلل الطبيخ وبوابير الجاز مطفأة تحتها. قلت: تعشّوا من زمان، وناموا، أو سهروا فى انتظار العريس.

كانت رائحة البصل من الحقول قد خفّت الآن كثيرا ولكن أنفاسها مازالت معلقة فى السماء المكتومة.

أصداء القداس غير المفهومة تأتينى من داخل الكنيسة والتسابيح والترانيم من المولد، مختلطة بأغانى الراديو والمواويل وترجيعات المزامير وإيقاعات الصاجات السريعة المجوفة النبرة وشكاة السمسمية من خيام الأذكار وغناء الرجال القوى الخشن من السرادقات المفتوحة المقامة على قضبان خشبية رفيعة، بين صفوف أكوام البطيخ المفروشة على الرمل وعربات الفاكهة واللب والسودانى والمحلبى والكشرى، وباعة الفلافل التى تطش فى طاسات الزيت الضخمة الفوارة، ونصبات المقاهى المرتجلة بموائدها الصفيح، ومدخنى الشيشة والجوزة، والوشامين الذين تتقد على البرك الخشبية أمامهم فوهات لهب حادة قصيرة من اسطوانات الغاز الصغيرة يرسمون بالإبر الدوارة الدقيقة، والوشم الأزرق، علامات الصليب على معاصم النساء وصور الشهيد العظيم على صدور الرجال.

فجأة رأيت المرآة الكبيرة القديمة مسنودة من الخارج على الباب الحديدى لحوش الكنيسة.

كان لها إطار مذهب باهت الآن، سقطت قشرته عند الأركان، مشغول على هيئة أزهار وأغصان متشابكة متلوية على الطريقة القديمة بينها وجوه الشاروبيم الصغيرة المدورة منتفخة الخدود. وكانت ناصعة الزجاج، صافية بنقاء لا تشوبه هبوة، وعميقة.

كانت ساحة المولد الغامضة بالليل ممتدة بداخلها، كلها، بأنوارها المتراقصة: حبال المصابيح الكهربية الممدودة والمتدلية، وكلوبات الغاز اللبنية الضوء، ومشاعل النار المدخنة على عربات الترمس، والبرتقال الصيفى.

رأيت الرجل الغريب يقف أمام المرآة، جامداً، يحدق فيها بثبات، لا يتحرك.. كان نحيلاً وطويلا، قدماه الغليظتان

تبدوان مفلطحتين ومتربتين فى الصندل المعمول من مطاط العَجَل وحبل الليف. وكان عليه جلباب صوفى قديم رثّ نسيجه وخف وتقطع، وظهر تحت تمزقاته جسمه الداكن وعظامه العجفاء.

ورأيت حول رقبته الضاوية ـ تفاحة آدم كانت كبيرة جاحظة ـ صليباً خشبياً ضخما بأطرافه المورقة، معلقاً بحلقة من الجلد الأسود الذى بدا لى فى أنوار الليل المهتزة، غير نظيف تماما.

كان معتمرا بكوفية طويلة كالحة السواد تلفّ رأسه وتنزل على كتفيه.

وكانت عيناه عميقتين ونارهما متقدة فى الحفرتين الغائرتين.

من الرجل، عم لاوندى؟ لا يمكن.. كنت طفلا عندما عرفته لأول مرة، فى أخميم. كان يسرق لى الحلاوة الشعر وآكلها منه، خفية. منذ كم سنة؟ ثلاثين، خمسة وثلاثين سنة؟ أو أكثر. لم تتغير فيه نأمة ولا ملمح. هو نفسه دون أدنى شك، ودون أدنى تحول.

استبدت بى الغرابة فخطوت إليه دون تردد، ودخلت حيز المرآة الكبيرة.

كانت المرآة خاوية تماما، رائقة وساطعة، ليس فيها أدنى رقرقة.

بينما المولد يموج ويغصّ حواليها.

لا الرجل، ولا أنا، ولا شىء مطلقاً داخل الإطار القديم المشغول بالورود ووجوه الملائكة الناصلة الذهب.

طلبت روحى، يانور عينى. وروحى لك.

رأيته مرة واحدة

نحيلاً طويلاً. دقيق [illegible] يبتسم [illegible] ابتسامة، [illegible] شاحب [illegible] وأنيق تحت الطربوش [illegible] الأطراف، [illegible] بطرف وغندرة الثلاثينيات [illegible]

[illegible]

وكان جلبابه سابغا ومهفهفا عليه، من الحرير السمنى السكروته، وعليه بالطو بلدى جبردين أسود، محكم التفصيل، غالى القماش، ينزل على الجزمة الصفراء، برقبة، أزرارها الدقيقة المتتالية مدورة ولامعة وصفرتها أدكن قليلا من جلد الجزمة.

كنت أقف وراءه مباشرة. أراه هو، ولا أرانى، فى المرآة. ليس فى المرآة إلاه.

ثم رأيتها. هل هى التى فى داخل المرآة؟ أم هى أمامى، تواجهنى، خارج المرآة؟

ابتسامتها لى أنا مغوية، وعيناها فى أنوار المولد صفراوان خضراوان متقلبتان بشهوية. كانت أمامى، فستانها الحرير السمنى، تحت الملاية السوداء الكريشة، ينساب على جسم بض، ونهداها يرفعان القماش وتبدو الحلمتان منتصبتين وراء النسيج المنسدل بنعومة.

كان شعرها ظاهراً تحت طرف الملاية، ملموما بعصابة حمراء تقمط جبينها الناصع المدور، وكان حذاؤها عالى الكعب مدبب البوز صفرته داكنة وسير الحذاء يلف ظاهر قدميها ويحبكه يضغط على اللحم قليلا.

كانا يتقدمان إلىّ، بخطو سريع مهاجم. وكانا متطابقين فى كل شىء. جسم واحد، ثنائياً مزدوجا دقيق القسمة. ولم يكن هناك حولى حركة ولا همسة. تماثل تام فى كل شىء حتى حركة الأصابع الممتدة المتقبضة التى تمسك بى. إلا فى ضميرى المذكر والمؤنث. حتى نظرة العينين، واحدة، فى حيز المرآة الذى ليس فيه شىء آخر.

ثَقبٌ، فجوة، هوة ناصعة نقية مجوفة فى قلب ساحة المولد التى تضطرب وتمور وتعج بالناس والأشياء. فراغ صامت فى قلب ضجيج البهجة والاحتفال. [illegible] [illegible]. لم أعد [illegible] لا هنا ولا هناك.

قلت: ليس هذا انعكاسنا [illegible] الآخر.

قلت: كل [illegible]

الشهيد الرومانى كان قد ضرب الحية العظيمة على شط النهر، تحت سور المدينة، وماء النهر كان يتدفق دما. الحية العملاقة تنتظرنى وتواجهنى بعينٍ لا تطرف. أمواج الدم شربتها الأرض، سدى، هدراً، مضيّعة.

قلت: لماذا أقول قولى للمياه المنصبّة؟ شفتا المياه لا تحفظان القول.

قلت: كنت أريد المعرفة. كنت أريد الحب. كنت أريد العدل..

سمعته، من داخل عمق المرآة، دون صوت: هذا أوان المحاق، ومطلق الغيبة.

قلت: أشواقُ مرايا الوجود.

قال: وجدانُك إياها فقدانٌ مستديم. الوجود نهاية. أما هنا والآن، فما من نهاية، ولا من بداية.

استدارت إلىّ فجأة. وانحدرت الملاية عن كتفيها قليلا. كان فستانها معلقا بحمالتين سوداوين، تلمعان، وكانت سمراء، مبتلة اللحم، رقراقة، تمدّ لى أصابعها المكتنزة، الواضحة المفاصل.

أمامى، أيقونة طويلة مشمعة، ألوانها فضية ذهبية، على خشب شفاف فيه شقوق لا تُرى. النور يصعد إليها من شموع غير منظورة يغذوها الزيت المتقطر من عظام صدرى. وكانت تغدق علىّ معرفةً لا حد لها، وتحجزنى عنها فى وقت معا. وكنت أريدها. الشهوة والمعرفة معا. وأدركت مدى تعثرى وقلة حيلتى.

قلت: طوحنى الحلم، وتخبطتُ خلف الأخيلة، يداى خاويتان وروحى قاحلة وسخريتى ملء آذانى.

لكنها كانت تعطينى، بحساب أو بغير حساب سواء. عطيّتها مجدى وتسبيحى. ورأيت أنها محبوسة داخل المرآة. محاصرة. الإطار المذهب القديم يحددها، وحدها، وهى بؤرته.

قلت: أهى تتحدى الزوال؟ هل تقف فى الدوام؟

قلت: طلبت منى روحى يا نور عينى، وروحى لكِ.

كانت الحدود قاطعة. ما فى داخلها مركز ساطع النور يؤكد تعينها، ويثبته. وفى هذا الداخل كان تغيرها هو نفسه وحدانيتها.

كانت تنادينى بكلمات المحبة والحنو، وبذاءات الشهوة معا، داعرة ووامقة حباً، تدعونى، بغواية لا أقاومها، إلى تخطى عتبة قاتل عبورها. ولم تكن المقتلة ما يثنينى. قلت: «نفسى ليست ثمينة علىّ». ولكن الخط الفاصل حادٌ ورفيع مثل سن الشفرة وعميق مثل هوة لا قرار لها. ومجاهدته تبدو محالا. أمد إليها يدى فلا تبلغ شيئا.

ومع تموج جسدها اللدن، وتضرج الشفتين بالدم، وعمق الكحل فى العينين النجلاوين الضاربتين، لم أجد حرارة ولا أدنى دفء. كانت فى داخل المرآة، ليس لها مادة، مع تجسدها. لم يكن هناك معى إلا خواء هذا الداخل البرىء من كل عضوية، كان ملمس فمها المفتوح بارداً ومثيراً. أنفاسها متتابعة مخطوفة تحت شفتىّ، وبين ذراعى استحالةُ التلامس مع أنها كانت تلتصق بجسمى المنتفض. كأننى أواجهها لا أعانقها، كأنها شىء لا ينال قط. فى مكان آخر، فى موقع لا يصل إليه أحد قط. وهى مع ذلك حميمة ومتقدة بالشهوة والمحبة معا. لم تكن امرأة، بل كانت مطلق المرأة، تتضرع وتتسلط، تئن وتشكو وتتطلب، خادعة وآمرة لا راد لها. طفلتى وغانيتى الشبقة بالحب.

اشتعلت فجأة، وقذفتُ كما يقذف المشنوق لحظة إطباق الحبل على العنق.

أوقفنى داخل المرآة وقال: ومع كل المعرفة، فما من عرفان لك قط. لأنك بلا إيمان.

وقال: وجودك داخلٌ مخايل. فما من وجود.

قلت: إلا الحب. إلا الحب. إلا الحب. وحده الحب يحمل وهم الوجود.

أما هو فقد كان يضرب البالطو ضربات خفيفة بعصاه الأبنوس اللامعة، على وتيرة منتظمة، مع ظل ابتسامة لا تكاد ترى وكان - تقريبا - حانياً وعطوفا. عيناه ثلجيتان بنظرة مسددة إليّ باستمرار: ألم تكن تريد الحب؟

قلت: وأردتُ المعرفة. وأردت العدل. وأردت الحرية.

قال: والصبا المقيم؟

قلت: كنت موقناً أننى سأموت قبل العشرين.

وقلت: وقبل كل شيء أردت الإيمان. عرفته فهل فقدته إلى الأبد؟

قال: السؤال سؤالك. والباب موصد، بإرادتك.

فلم أجرؤ - وهل ترفعت - أن أقول: لا. الإرادة مطلقة.

ألم يقل شيخنا جلال الدين، «إن غير العاشق وحده، يرى نفسه فى مرآة الماء». فى حلم الماء، فى ماء الحلم، صورة الوجود هى استحالة الوجود. الباطن وحده هو مخايلة المتعين يحيق به العدم. أما العاشق الحق فلا يرى فى المرآة إلا الفناء.

قلت: لا وجود عند ظهور هذه السطوة.

كان جرس الكنيسة يصلصل مليئا وقوى الرنين، ويقرع تجويف السماء النحاسى بدقات تلقى كتلا صماء تغوص فى روحى وتخبط القاع.

أحسست أن أطراف أصابعى تتوتر وترتعش وكأنما ينطلق منها شرر متعاقب لا أراه، يدى ممدودة حتى آخرها، هى وحدها ضارعة، مستقلة عنى، تخترق حاجزاً لا يلين لا يهتز لا ينفتح إلا بمقدار نفاذ أصابعى منه. ثم سقطت الأصابع، مبتورة من جذورها ورأيتها بهدوء، بما يشبه اللامبالاة تنفصل عنى، كأنها لم تكن تمتّ لى بصلة يوما.

وأحسست المرآة تشطرنى وعرفت أننى أتلاشى، ولم أكن فزعا بل مطمئنا وراضيا، وقلت: وليس عندى من قول.

١٩٨٩/٧/٢٤



إدوار الخراط مترجما

ماهر شفيق فريد*

شغلت الترجمة حيزا كبيرا من نشاط إدوار الخراط الأدبى منذ الأربعينيات حتى السبعينيات تقريبا حين دخل فى فترة تفجر إبداعى غير مسبوق، ومن ثم انقطع عن الترجمة خمسة عشر عاما (فيما عدا كتابا واحدا) إلى أن عاد إليها أخيرا ـ بقصد وحساب ـ إذ يعكف حاليا على ترجمة رواية كامو (الرجل الأول).

لم ينل الخراط المترجم من الدرس ما ناله الروائى والقاص. فلا يكاد يوجد عن هذا الجانب من عمله سوى مقالة لنبيل فرج فى مجلة «الثقافة الجديدة»، وربما كان هناك شئ أو شيئان آخران. ولكن لدينا شهادته الخاصة فى أقل من أربع صفحات وعنوانها «تجربتى فى الترجمة الأدبية»، وهى أقيم من عشرين مقالة للنقاد المحترفين. إن الكلمة الأخيرة للخراط ـ كما هو الشأن مع كبار الفنانين عادة ـ الكلمة الأخيرة للكركدن كما يقول توفيق صايغ فى إحدى قصائده. وفى هذه الشهادة يحدثنا الخراط أنه عندما كان فى الحادية عشرة ترجم قصة تمثيلية فى ثلاثة فصول عنوانها (فى الغابة أوهانسل وجريتل) وفى العام التالى بدأ ترجمة رواية اسمها (السهم الأسود) من الإنجليزية للعربية أيضا. وفى يناير ١٩٣٨ عرب عن الإنجليزية ما سماه «الفيأة» على نحو «نفئ بعد يوم عسير إلى منزل الإسعاد.. ونهبط وقد نال منا لغب العمل إلى الوادى». كان فى الثانية عشرة آنذاك.

لإدوار الخراط ترجمات لم تنشر بعد، ولا يبدو أنه راغب فى نشرها، منها ترجمة محاضرة سارتر الطويلة «الوجودية فلسفة إنسانية»، وثمة ترجمات أخرى ـ على أية حال ـ لهذا النص بأقلام لبنانية ومصرية. كما ترجم لپول إيلوار ـ وأحسبه راغبا فى نشر هذا ـ «السرير المائدة»، وقصائد متفرقة مع تعليقات عليها ـ أذيعت فى البرنامج الثانى

* قسم اللغة الإنجليزية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

(البرنامج الثقافي الآن) منذ سنوات ـ من قبيل «الظلمة» لبيرون و«إلى فاني» لكيتس، وغير ذلك.

تغطي ترجمات الخراط المنشورة أجناسًا أدبية عدة منها الرواية، والقصة القصيرة، والمسرحية، والشعر، والمقالة، والمقابلة الأدبية، فضلا عن كتب في التاريخ والسياسة والفلسفة وعلم الاجتماع.

ففي الرواية ترجم رواية إفريقية هي (فارالاكو) لإميل سيسيه (١٩٦٢) بمراجعة وتقديم محمد مندور، وهي من أولى نماذج الأدب الإفريقي التي تنقل إلى العربية، تشاركها هذا الشرف رواية (هلبي المنجم) لبيترا برامز من ترجمة هدى حبيشة، وترجمات ليحيى سعد عن الفرنسية، وأعمال أخرى متفرقة.

وترجم النصف الأول ـ أو نحـو ذلك ـ من رائعـة تولستوي (الحرب والسلام) ثم لم يستمر في العمل. يدعوه البعض إلى أن يتمه ولكني ـ لأمر ما ـ لا أود ذلك. ثمة فتنة في الشئ الجميل الناقص، إنه يترك مرعى واسعا للخيال، به شئ يناوش الآمال ولا يحققها كامرأة لعوب ـ يحبها المرء رغم ذلك ـ شئ tantalizing، فلتبق هذه الترجمة ناقصة مثل معـجم اللغة العربيـة على أسس تاريخيـة الذي بدأه المستشرق فيشر ثم لم يتمه، أو مثل الكتب الستة الأولى من ملحمة ملتون (الفردوس المفقود) التي لا يلوح أن محمد عناني ينوي أن يتم ترجمتها.

وترجم رواية ڤاسكوبراتوليني (الشوارع العارية) وهي من الأدب الإيطالي الواقـعي الذي يحكمـه التـزام يسـاري، ولكن من بعيد، كوهج داخلي يضئ فازة مرمرية من الداخل.

وفي القصة القصيرة ترجم (الفجرية والفارس وقصص أخرى) (مـارس ١٩٥٨)، ويضم عـشـر قـصص من الأدب الروماني الحديث قدم لها عبدالرحمن الشرقاوي. مرة أخرى كان الخراط من السابقين إلى تقديم أدب لم نكن نعرف عنه شيئا تقريبا.

وترجم في جزءين (شهر العسل المر: قصص إيطالية مختارة) (سبتمبر ١٩٥٩)؛ حيث قدم نماذج ممتازة من إجنازيو سيلوني، وبابيني، وبرانديلو وغيرهم. وقدم لكل كاتب بكلمة موجزة تجمع، في كلمات قليلة، جوهر فنه ومذاق تجربته. انظر مثلا إلى قوله عن برانديلو:

«ليست «جنون القمر» مجرد حكاية طريفة عن الريف الإيطالي، بل فـيـهـا صلة بتلك القـوى الغائرة في عمق الطبيعة حتى لتوشك أن تصبح غيبية، وحتى نعود فنحس بالسحر الأسطوري البدائي والألغاز الرئيسية الجوهرية التي تنبع عن النفس وموقفها من العالم، تلك القوى الغامضة المظلمة التي ألهها الناس حينًا، وما تزال تتمتع في كـوامنهم بسطوة الآلهـة. وفي وسط الأزمـة الكونية تجرى نزعات الناس الصـغيـرة مجـراها الصغير المألوف.. وتنعقد صخرة موقفهم المعتاد. و«الليل» قـصـيـدة أخـرى أبيـاتـهـا من الأمـانـي المحبوطة، والمصائر المتحيرة، والعزاء الكوني».

أو انظر إلى قـوله عن مـورافـيـا، ولا أعـتـذر عن طول الاقتبـاس فليس فيه ما هو زائد عن الحاجة، أو من فضـول القول:

«ليس مسرح رواياته الشوارع الجانبية والبيوت القديمة والأراضي المهملة الخاوية وأنقاض المدن، بقـدر مـا هو التـواءات النفس والأحزان القـديمـة المزوية في أركـانـهـا، وصنوف الخيبـة والحبـوط والخواء وضعف الجسد أمام نزواته نفسها.

وهو يغـور بعـيـدا، ينقب في طوايا النفس، على بصيرة، تنقيبا مثابرا دؤوبا كأنه جيولوجي يكشف بلمساته الحساسة قشرةً بعد قشرة من أرض فوارة متقلبة دينامية.

على أن حسه بالمسألة الاجتماعية حس يقظ، بل موجع، سواء كانت تتخذ عنده مظهرها السياسي أو الاقتـصـادي أو الحضـاري، وارتباط أشخاصـه بمجتمعهم عروة وثيقة معقدة، وعالمه بلا شك هو العالم الأدبي المعاصر الذي ما تزال مشاكله

ساخنة فعالة نابضة بالأزمة. والناس فى رواياته يعانون محنة حسيتهم الجنسية المتطلبة، دائما فى ظلال هذه الصروح الاجتماعية المتقلقلة. والزلازل النفسية والاجتماعية تصل إلينا، على صفحاته، خفقات مرهفة حادة نفاذة، وإن كانت هينة مرتعشة دقيقة.

وليس فى كتابته دعوة إلى خلقية ما، ولا حس بالمأساة فى معناها السطحى، ولا سخرية، فكأنه يرى الناس ينافحون أنفسهم، وظروفهم، بنظرة محايدة صاحية وإن كانت حزينة، دون بكاء ودون ضحك أيضا، ودون فخر أساسا، كشخص قد عاش كثيرا وعانى كثيرا، فهو يترك فى الفم مرارة صغيرة ويترك فى النفس استبصاراً بالإنسان، وعقدة صغيرة من الحيرة والتساؤل».

هذه كلمات نافذة تضرب فى عمق الكاتب المنقود، وهى ثمرة معايشة طويلة، وذائقة أدبية مرهفة، وعقل تحليلى قوى. إنها تؤكد اعتقادى أن الخراط ناقد أدبى فى المحل الأول وليس قاصا أو مترجماً أو ناقدا للفن التشكيلى أو غير ذلك إلا فى المحل الثانى. وأذكر أنى جهرت بهذا الرأى منذ عام فى ندوة بالمسرح الصغير بدار الأوبرا كانت تضمنى والدكتورة فاطمة موسى، فنظرت إلىّ باستنكار، وارتفع حاجبها دهشة (كان الكاتب الساخر الراحل محمد عفيفى هو الذى ابتكر تعبير «فرفعت حاجب الدهشة»)، لكنى أستأذن فاطمة موسى وكل من يصدمه قولى هذا ـ بمن فيهم الخراط نفسه ـ أن يتحملوا هرطقاتى، فأنا مقيم عليها غير نادم ولا تائب. وعندى أن مقالة واحدة للخراط عن عبدالحكيم حيدر أو عبد المنعم رمضان أو خيرى عبدالجواد أقيم مما لا يقاس من كل تلك النصوص الإبداعية، عبر [illegible] أن يسميها.

[illegible] الأدبى ـ كما يبدو فى مقدمات [illegible] محاولة واحدة مركبة خيوطاً من [illegible] يحكى التجديد وشرح [illegible]

وفطنتهم، واستبصارات النقاد العرب القدامى، والفرويدية، والوجودية، وشذرات من البنيوية والتفكيكية. لكنه يظل دائما قادرا على التوصيل، وفى هذا يختلف عن كثير من معاصرينا المشارقة والمغاربة على السواء. إن كاتب هذه السطور روح بسيطة مازالت تؤمن بأن الكاتب يكتب ليفهم وأن القارئ يقرأ ليفهم، ولا طاقة له على المعميات والألغاز.

ترجم الخراط (حوريات البحر تغنى) (يناير ١٩٧٩) وهى قصص من الأدب الأمريكى الحديث أغلبها يرجع إلى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية، وأقلها يرجع إلى ماقبل ذلك. هنا نلتقى بساروبان، وهمنجواى، وشتاينبك، وفوكنر، وآبدايك وآخرين أقل شهرة. للعقاد كتاب عنوانه «ألوان من القصة القصيرة فى الأدب الأمريكى» (يوليه ١٩٥٤ ثم يناير ١٩٦٣) قد يكون من الشائق أن نقارن بينه وبين كتاب الخراط مقارنة عابرة، لا تمس إلا السطح، ولا تدعى عمقًا ولا وفاءً بمتطلبات البحث.

ترجم كل من العقاد والخراط قصة فوكنر المسماة (وردة لإميلى). تبدأ هذه القصة فى الأصل بالجملة الآتية:

When Miss Emily Grierson died, our whole town went to her funeral. يترجمها العقاد: «لما توفيت السيدة إميلى جريرسون خرج لتشييعها عامة أهل المدينة» ويترجمها الخراط: «عندما ماتت مس إميلى جريرسون ذهبت البلدة كلها تشيع جنازتها».

ترجمة الخراط أدق إذ تعانى ترجمة العقاد من عيبين: إنه يترجم Miss إلى «السيدة»، وهو خطأ فجزء كبير من الأثر الكلى للقصة يعتمد على كون إميلى عانسا محبطة الآمال، تعيش مع ذكريات حب قديم، وليست من العقائل السيدات المتزوجات. وكلمة town تعنى «بلدة» لا «مدينة».

لكن الأهم من ذلك أن الخراط ينجح فى أن يترجم كل كاتب من كتابه على نحو ينقل مذاقه المتفرد واستخدامه الخاص للغة [illegible] المستوى اللغوى الذى يستخدمه فى ترجمة [illegible] لا يختلط بذلك الذى يستخدمه فى ترجمة [illegible] أما العقاد فيترجم [illegible] مارك توين

وشتاينبك وغيرهم باللغة العربية الفصيحة الجزلة نفسها، لغة كلاسيكية متينة العضل وثيقة التركيب، دون انتباه إلى نقلات النغمة، ومواضع التوكيد، والتطعيم الحاذق للغة الإنجليزية - أم هل نقول اللغة الأمريكية؟ - بالمصطلح الدارج، بل العامي، بل السوقي، بل البذئ بذاءة صراحًا في بعض الأحيان.

يحضرني هنا قول محمد عبدالله الشفقي، وهو مترجم ممتاز فقدناه قبل أن يستكمل عطاءه، وذلك في مقالة له عنوانها «سطور من كراسة مترجم» (مجلة «المجلة»، سبتمبر ١٩٦٨). يقول الشفقي:

«المترجم الأناني والاستعراضي، والمترجم الذي يترجم بلغته هو، سيترجم ديكنز بنفس اللغة التي يترجم بها همنجواي، وسيجعل رنين الكلمات عند الاثنين واحدا، فيا لفظاعة الجرم!».

وفي فترة أحدث أخرج الخراط (الرؤى والأقنعة) (١٩٩٥) وهي مجموعة قصص قصيرة لروب جرييه، وكليزيو، وناتالي ساروت، وآرابال، وبكيت، وجويس وديلان توماس - يخطئ الخراط فينطق اسمه: دايلان - ودورنمات وكولدول وكاميلا خوزيه ثيلا وغيرهم. وله قيد الطبع الآن قصص مترجمة عنوانها (ثلاث زنبقات ووردة) من تأليف مولك راج آناند وآخرين.

وفي المسرحية ترجم الخراط، بالاشتراك مع ألفريد فرج، (أنتيجون) جان أنوي (١٩٥٩). وعلى صفحات مجلة «المسرح والسينما» (يناير ١٩٦٨) ترجم مسرحية أخرى لأنوي، كلاسية الإلهام، هي (ميديا).

وقبل ذلك كله (١٩٥٧) كان قد ترجم ملهاة (الخطاب المفقود) للكاتب الروماني كاراجيالي مع مقدمة تتسم بالبصيرة النقدية نفسها التي لاحظناها فيما سبق. ومرة أخرى لا أعتذر عن طول المقتطف فهو يعتمد في إحداث أثره النهائي على المنهج التراكمي، ويتكون في الحقيقة من جملة واحدة طويلة موزعة على أربع فقر:

«عندما تستند الكوميديا المكتوبة على اللفتة البارعة، واللمسات الذكية اللماحة، والبصر النافذ بمواطن السخرية، وضربات المعلم القاطعة، الموجزة، الكافية، في رسم أنماط الشخصيات، واستثارة التهاويل المضحكة المقنعة الكامنة دائما والمختلفة دائما تحت أستار الوقار والجد وقوالب الحياة اليومية الجامدة التي يكل عنها البصر من طول ألفته بها، حتى يأتي الكاتب فيميط عنها طبقات صلابتها...

وعندما يجسم الكاتب ما يتناول من مواقف، ويؤدي بها، في حذق الفنان الصناع، إلى بؤر تتركز فيها فكاهته اللاذعة حتى لتكاد تشع في وهج كاوٍ نفاذ، ويقطع من حدود شخصياته حتى تصبح خطوطها حادة مصقولة، نهائية، باهرة الوضوح...

وعندما يرتكز النص المسرحي - في النهاية - إلى تحليل متعمق لأوضاع المجتمع الذي يحياه الكاتب، ورؤيا واضحة - تكاد أن تكون رؤيا فاجعة - لمهزلة التنظيم الاجتماعي القائم على الخديعة، والنفاق، والتزوير، والاستهتار بمقومات الإنسان، وطنين العبارات الجوفاء، والجرى الذي لا يرعى حرمة وراء المصلحة، رؤيا فاجعة تنفجر في سخرية كاوية لا رحمة فيها...

عندها يصبح النص المسرحي عملا فنيا بارزا ينهض بذاته، في وسعه أن يستكمل عناصر البقاء، في خارج المسرح، فإذا ظهر على المسرح عاش حياته الكاملة الرائعة نابضا بالحضور المسرحي الذي يكسب حرارة الحركة، ويعطيه وقع التجسيم».

وفي الشعر ترجم الخراط (عصيان الحلم) (١٩٩٥) وهي مختارات من الشعر الأفرو - آسيوي لسينجور، ومالك حداد، والطاهر بن جلون وغيرهم. هذه نشارة تناثرت من إزميل ورشة الخراط حين كان يحرر مجلة «لوتس: الأدب

الإفريقى الآسيوى» مع يوسف السباعى وعبدالعزيز صادق فى الستينيات وما بعدها بقليل. ومرة أخرى تدين له ثقافتنا بالفضل؛ إذ كان واحدا ممن كسروا احتكار الترجمة عن الآداب الغربية، ولفتونا إلى تراث قارتين عريقتين.

ترجم الخراط أيضا (سيمون دو بوفوار أو مشروع الحياة) لفرنسيس جانسون (١٩٦٧)، (الوجه الآخر لأمريكا: الفقر فى الولايات المتحدة) لمايكل هارنجتون (١٩٦٨)، (تشريح جثة الاستعمار) لجى دى بوشير (١٩٦٨)، (نحو التحرر: فيما وراء الإنسان ذى البعد الواحد) لهربرت ماركوز (١٩٧٢)، وكلها صادرة عن دار الآداب البيروتية، تشمخ بدقتها وبلاغتها على تلك الترجمات التى لا تفتأ تلك الدار - ودور غيرها فى أجزاء أخرى من العالم العربى - تبتلينا بها (راجع مثلا الترجمات الشائهة لأعمال كولن ولسون النقدية والفلسفية والقصصية. الاستثناء الوحيد، هنا، هو ترجمات سامى خشبة الجيدة). كذلك أصدرت له دار شهدى للنشر (الإسلام والاستعمار: عقيدة الجهاد فى التاريخ الحديث) (١٩٨٥) لرودلف بيترز. ولا تحمل الترجمة اسم الخراط، فعسى أن يستدرك هذا النقص فى طبعة قادمة.

تدين هذه الترجمات لكاتب هذه السطور بترجمة كلمتين. فقد كنت يوما أزور الخراط فى بيته، وكان جالسا إلى مكتبه يملى على الضارب على الآلة الكاتبة ترجمة مباشرة دون مسودات ولا مراجعة، حين قابلته عبارة les guerres puniques فسألنى عن مقابلها العربى، وأجبته: الحروب البونية، وهى الحروب بين روما وقرطاجنة التى انتهت بهزيمة هانيبال العظيم - محبوب البعل - على يدى سكيبو الإفريقى. تذكرت وأنا أرى الخراط يترجم بهذا اليسر وهذه الطلاقة ما كتبه العقاد يوما عن المازنى حين ألقى كلمة فى حفل استقباله عضواً بمجمع اللغة العربية بالقاهرة. قال العقاد:

«كان - كما قدمت - يعلّم دروس التاريخ فى المدارس الثانوية، وكان تعليمها بالعربية حديثا، وكتبها المقررة لا تغنى عن المراجعة والتلخيص من المصادر الكبرى، وكان وقت المعلم مزدحما بالحصص فى اليوم الواحد. فرأينا المازنى يجلس إلى مكتبه: أمامه المرجع الإنجليزى الضخم فى مجلد أو مجلدات، وفى يده القلم، وبين يديه ورق الآلة الناسخة التى تعرف بالرونيو، فينظر إلى المجلد، ويترجم ما يقرأه فيه، ويلخصه لنفسه، ويكتبه بالعربية الفصحى، ويرسله إلى المطبعة فى وقت واحد فإذا هو بعد هنيهة مذكرات وافية موزعة على التلاميذ».

(العقاد، «بحوث فى اللغة والأدب، مكتبة غريب»، القاهرة ١٩٧٠، ص ١٠١).

ولا تقتصر ترجمات الخراط على الأعمال التى ذكرتها فحسب، وإنما تدخل أيضا فى كتبه المؤلفة. ففى كتابه: (من الصمت إلى التمرد: دراسات ومحاورات فى الأدب العالمى) (١٩٩٤) ترجمات كثيرة عن مونترلان، وباسترناك، وجولدنج، وغيرهم. وقد فاته أن يضمن هذا الكتاب ترجمته مقالة مالك حداد «الأصفار تدور فى حلقة مفرغة»، وكانت قد نشرت فى مجلة «المجلة»، فى مطلع الستينيات.

وترجماته غير المنشورة، وأغلبها مرقوم على الآلة الكاتبة فى أرشيف البرنامج الثانى بالإذاعة، كبيرة من حيث الكم والقدر معا. إنها تشمل مسرحيات (النورس) لتشيكوف، (سوء التفاهم) و(الحصار) و (المجانين) لكامى، (مسافر بلا متاع) و(بكيت) لأنوى، (عنقاء كثيرة الظهور) لكرستوفر فراى - لم أحب أبدا إيماءاته البلاغية العريضة الفارغة، ولا مجازاته المزخرفة المغرية -، (سوناتا الشبح) لسترندبرج، (انتهت الحرب) لماكس فريش، (السلام) لأرستوفان، (المخرب) لسول بيلو، (فى قلب السنين) لإريك بيركوفتشى، (الأسلاف يتميزون غضبا) لكاتب ياسين، (الهولندى) لليروا جونز، (الأقزام) لهارولد بنتر، (الطريق البنفسجى إلى حقل الخشخاش) لموريس ميلدون، (الولد الحالم) لأونيل، (كلمات على زجاج النافذة) لييتس، (البروفيسور تاران) لآداموف، (الملك والمتسولة) و(العذاب) لجوفند داس (ستنشر مجلة «المسرح» قريبا ترجمته لمسرحية جوزيف كونراد «بعد يوم واحد» مع مقدمة من قلمى).

كذلك تشتمل برامجه الخاصة المذاعة على موجة البرنامج الثانى على ترجمات كثيرة ومنها برامج عن كامى، وناتالى ساروت، وستفن سبندر، وجان جرنييه، وبريتون، وتزارا، وسترندبرج، وكافكا، وطاغور، وأعلام المسرح الإغريقى فى المأساة والملهاة على السواء. وله ترجمات شاردة، لم تجمع، منها مقالة عن ستانلى كوبريك وأقوال زرادشت للناقد السينمائى الفرنسى روجيه دى وينتر نشرت فى مجلة «الأزمنة الحديثة» عدد نوفمبر ١٩٦٨ .

حصاد كبير سار جنبا إلى جنب - وسبق أحيانا - عمله الإبداعى. فى كل ترجمات الخراط دقة تكاد تشفى على حد الوسوسة، وانتباه إلى ظلال الكلمات الدقيقة وإيحاءاتها، وتمسك بالنص يدنو أحيانا من الحرفية (راجع معى يوما ترجمة - لم تنشر - لمقالة فى علم الجمال للفيلسوفة الأمريكية سوزان سونتاج، فكان نقده لأدائى لاذعا مرا جارحا، حتى عزفت نفسى عن إتمام المقالة. يومها كرهته بعمق!، وقد غفرت له فيما بعد، ولكنى لم أنس قط. الغفران، نعم، أما النسيان فلا!).

لا أكتمكم أن منهج الخراط فى الترجمة - على إجلالى له - ليس بمنهجى المفضل. فحرصه على الأمانة يجعله أقرب أحيانا إلى العجمة وإلى التراكيب الأجنبية منه إلى عبقرية اللغة العربية، إنى أفضل ترجمات محمد بدران، وإبراهيم زكى خورشيد، وفؤاد أندراوس، ومصطفى حبيب - وإخوان ذلك الطراز - على ترجماته. بل، إذ أرجع إلى الوراء مسافة أبعد، أفضل ترجمات محمد السباعى - بكل ما فيها من تصرف. كان السباعى ينطق أبطال تشيكوف وموباسان بأبيات طرفة والشريف الرضى - وطه حسين والمازنى والزيات. ثمة، فى ترجمات الخراط، حس بـ«الزمتة» بمعنى سكون الريح وزيادة رطوبته، حس بالانحصار والقيد a sense of constraint. لكأننا فى غرفة مغلقة، راكدة الهواء، بينما نحن مع هؤلاء الذين ذكرتهم فى هواء طلق وأفق براح فسيح.

لكن من العقوق أن ينقده المرء وقد سرت ترجماته منا مسرى الدم فى العروق، وكانت جزءاً من تكويننا العقلى والوجدانى خلال أكثر من ثلاثين عاما، وغدت - إن خيرا وإن شرا - جزءاً من مناخنا الفكرى. سأختتم كلامى بمقتطف من شهادة الخراط عن تجربته فى الترجمة الأدبية (لا ينبغى أن ننسى مئات الصفحات القاحلة، والمراسلات والقرارات والتوصيات التى قام بها، بمفرده أو بالاشتراك، تحريريا وتتبعيا وفوريا، فى أيام عبدالناصر ويوسف السباعى ومنظمة التضامن الإفريقى الآسيوى، وعشرات المؤتمرات التى حضرها فى مختلف بلدان العالم حيث كان - إذا استعرنا تعبيراً لبريخت - يبدل بلدا ببلد كما يغير المرء حذاء بحذاء). لماذا يترجم الخراط؟ لندع الكلمة الأخيرة للكركدن، ولنستمع إليه إذ يقول:

«أترجم - كما أكتب - مدفوعا بقوة قاهرة، لأننى لا أملك إلا هذه الوسيلة سلاحا للتغيير، تغيير الذات وتغيير الآخر: إلى أفضل ربما، أو إلى أجمل، إلى أدفأ فى برد وحشة ما، إلى أروح فى حر العنف والاختناق، لأننى أتمنى أن أقتحم - بذلك - ولو مقدار خطوة فى ساحة حقيقية لاحدود لها ولا وصول إليها، لأننى أتمنى أن ترتفع معرفتى - ومعرفتكم - بالذات، بالآخر، بالعالم، ولو كان ذلك بمقدار قامة، لأننى لا أطيق أن أتحمل فى صمت جمال العالم وأهواله. المعرفة إذن، والتواصل والشهوة اللاعجة إلى التغيير، هذه فيما أتصور هى الإجابات - وهل ثم من إجابة قط؟ وهل ثم من إجابة - أيضا - تستنفد طاقة السؤال؟

الترجمة عندى - كالكتابة - هى سعى إلى المشاركة، وربما هى تخلٍ عن رذيلة ورزية قابضة هى حواذ الأثرة، وأسر الأنانية. كم تمنيت دائما ألا تكون متعتى الخارقة بنصٍ ما - أو بعمل فنى، أو بجمال باهر على السواء - قاصرة علىّ وحدى. هذه متعة تزيد بل تفيض بالعطاء لا بالأخذ، وتثرى وتتسع وتعمق بالمشاركة لا بالاستئثار، بلا شك، مثل كل متع الحب.

هل من ضرورة لإنكار أن فى الترجمة أيضا متعة اللعب بالكلمات - وماوراء الكلمات - من طاقة؟ ولكن ما أشد جدية هذا اللعب الذى يقع فى مكان ما من جوهر العملية الفنية نفسها؛ إذ إن لعبة الإفصاح عن مكنون الذات وعن خفايا الآخر الذى هو بالضرورة وبالتعريف وجه «آخر» للذات - هى لعبة حياة أو موت، مثل لعبة الروليت الروسية الشهيرة. إن أخطأت فهى التهلكة، وإن وفّقت كُتبتْ لك الحياة».

انتهى كلامه. لقد ربح اللاعب، بعد سبعين عاما من المقامرة، لعبة الروليت الشهيرة.



الصورة الشعرية
وشعرية الصورة
فى تأويلات الخراط ومائيات رزق الله

وليد الخشاب *

احتفالاً بعيد ميلاد إدوار الخراط السبعين، أصدر له المجلس الأعلى للثقافة بمصر كتاباً يضم سبعة نصوص شعرية وسبع لوحات مائية لعدلى رزق الله[١]. يكتسب الكتاب أهمية من مكانة كل من الخراط ورزق الله فى الحياة الفنية والأدبية، ومن اجتماعهما معًا. لكن فضل هذا الكتاب ينبع من جدته النسبية فى ثقافتنا العربية؛ إذ يندر أن يكتب مبدعونا نصوصاً أدبية تستلهم أعمالاً تشكيلية، ويندر أن تطبع تلك النصوص جنبًا إلى جنب مع مستنسخات من أعمال الفنان الذى أوحى بها، فالمعتاد أن تكون الرسوم المصاحبة للعمل الأدبى هى التالية عليه والمستوحاة منه.

فى كتاب إدوار وعدلى (٧ تأويلات و٧ مائيات)، نكتشف أن نصوص الروائى الشاعر قد حركتها معارض بعينها للفنان التشكيلى؛ بحيث تبدو النصوص صياغة أو مقاربة شعرية لصور أو نصوص تشكيلية محددة، دون أن يكون النص الشعرى بالضرورة ترجمة أو قراءة للوحة بحد ذاتها. وغزارة ما كتب إدوار عن عدلى شعراً ونقداً تلفت النظر إلى هذه الصداقة الإبداعية التى قل أن نجد لها مثيلاً فى الإنتاج الثقافى العربى. لا نعنى مجرد الصداقة بين أدباء وتشكيليين، بل التعبير عن الصداقة إبداعاً[٢].

من ناحية أخرى، قدم عدلى فى الكتاب معادلا تشكيليًا لما يراه قصدية نصوص إدوار، بصفة عامة. ليست لوحات عدلى فى الكتاب توضيحاً أو زخرفة لنصوص إدوار الشعرية وليست رسمًا لنصوص معينة سابقة، وإن كان بعضها قد استخدم كأغلفة لكتب إدوار المطبوعة ببيروت حديثًا، ولا هى لوحات من تلك التى ألهمت إدوار قصائده، بل هى محاولة للتعبير عن روح إبداع الخراط وشخصه، بالألوان والأشكال. هكذا نجد موتيفة الهرم ثابتة فى لوحات عدلى السبع بالكتاب، تبرز الروح المصرية عند إدوار وتؤكد مكانته الأدبية؛ إذ تشفع الاستعارة: إدوار فى السبعين/ الهرم

* قسم اللغة الفرنسية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

فى السبعين. والجملة الثانية هى عنوان المعرض الذى أهداه عدلى إلى إدوار وعنوان لوحات الكتاب العام. فى المقابل، تبدو قصائد إدوار تعبيراً عن موتيفات ونماذج أصيلة وقيم تهيكل عالم عدلى الإبداعى. فنجد مثلاً تكراراً لذكر شفافية الضوء وجسدانية المرأة والصخور وأنثوية الزهرة فى قصائد إدوار عن أعمال عدلى، وهى موضوعات يلمسها بوضوح مشاهدو مائيات الفنان.

لكن الكتاب، فى الهيئة التى نُشر عليها، يطرح عدة إشكالات، لعل آخرها ما ذكرنا من أن القصائد حركتها مجموعة لوحات، لكنها نشرت بمصاحبة لوحات غير تلك التى أوحت بالقصائد، أى أنه إشكال يكمن فى اختلاف النص المحيط (عدلى) بالنص الأساسى (إدوار) فى الكتاب، عنه فى الكتابة، أى لحظة الإبداع الأصلية.

كما يطرح الكتاب بالضرورة إشكال العلاقة بين العمل الشعرى والعمل التشكيلى الذى حركه، من حيث تأثير هذه العلاقة على إنتاج المعنى: أهى علاقة ملهم بملهَم؟ أهى علاقة ترجمة أو تعليق بين نصين؟ ألنص الشعرى المعنى نفسه إذا قرأناه منفصلاً أو متصلاً باللوحات المعنية؟

كذلك يثير الكتاب قضية الجنس الأدبى. فأول ما يلفت نظر القارئ أن إدوار الخراط قد تجنب أن يسمى شعره شعراً بل سماه تأويلاً. لكنه لم يرتض أن يقدم نصوصه على هيئة النثر، إذ اختار لها صف الشعر الطباعى. فإلى أى جنس أو نوع نعزو نصوص إدوار فى الكتاب؟ أم ترانا بصدد نوع جديد اسمه: التأويل الشعرى؟

فيما يلى نعرض لهذه الإشكالات الثلاثة، بدءاً بالتجنيس ومروراً بتولد المعنى عن تفاعل علامات لفظية وأخرى أيقونية تمثالية، وانتهاء بالعلاقة بين النص الشعرى والنص التشكيلى المحيط.

١ ـ الجنس الأدبى: أشعرٌ أم تأويل؟

نحن فى حلٍّ من الاستفاضة فى تعريف الشعر وتحديد ما إذا كانت نصوص إدوار الموسومة بالتأويلات تعتبر شعراً أم نثراً، لأن شعريتها جليّة. فأبسط تعريفات الشعر تجمع على اجتماع عدة عناصر فى النص الشعرى: الصورة البيانية: استعارة وتشبيهاً، الإيقاع والموسيقى: تفعيلاً وتكراراً وتقفية وتجنيساً، واستخدام اللغة بجدة تنزاح بتراكيبها عن خط اللغة العادية المستخدمة فى التواصل اليومى أو فى الأدب النثرى: تقديماً وتأخيراً وحذفاً وإضافة. كما يعلى الشعر الحديث من قيم الوجازة والتكثيف والذاتية والغنائية، حتى تكاد الغنائية تصبح علماً على كل شعر، لا علامة تميز الشعر الغنائى عن الشعر الملحمى مثلاً [٣].

ليس عسيراً أن ندرك تحقق جميع هذه العوامل فى «تأويلات» إدوار الخراط. أضف إليها عاملاً غدا حاسماً فى التمييز بين الشعر والنثر، ألا وهو الصف الطباعى. فالأسطر المتوالية للنثر والأسطر المقطعة للشعر[٤]. ولنا فى إدوار الخراط نفسه أسوة، إذ نشر مؤخراً ديوانه (طغيان سطوة الطوايا)، ومعظمه نصوص نثرية من روايات سابقة له، قطّعها وأضاف إليها على حد قوله، «إيقاعات جديدة» فصارت على هيئة الشعر[٥].

ليس التجنيس هنا تقييماً، بمعنى أن النص الأعلى شعر والنص الأدنى نثر، بل هو توصيف وتصنيف ولكل قارئ، حسب قيمه، أن يقبل النص أو يرفضه. لكننا نرى أن اعتبار تأويلات إدوار من الشعر أمراً لا ينبغى الاختلاف فيه. أما الاختلاف حول المتعة الشعرية التى تمنحها النصوص، أو «الجودة» التى تمثلها فأمر مشروع، وإن كان يتجاوز حدود دراستنا.

ما إن نقر بأن تأويلات إدوار إنما هى من الشعر حتى نجد أنفسنا فى حيرة من أمرنا: لم فضل الروائى الشاعر أن يسمى نصوصه تأويلات لا شعراً؟ أهو التواضع أم الشك فى شعرية المتن؟ أم هى الدقة فى أداء المعنى؟ لفظ «التأويل» يجعل من نص إدوار نصاً لاحقاً، يفسر ويشرح ويؤول ـ وقد يحول ويحور ـ نصا سابقاً، هو فى مقامنا هذا، مجمل أعمال عدلى التشكيلية. واختيار مصطلح «التأويل» يؤكد بقوة أن قراءة القصائد لا تكتمل إلا بقراءة أو مشاهدة اللوحات التى أثارت القصائد[٦].

ربما كان من الأوفق في تتبع ميلاد قصائد إدوار أن يسمى الكتاب «مائيات وتأويلات» لا العكس. لاشك أن تقديم التأويلات في العنوان من باب الإكبار للخراط، لكنه كذلك وليد الرغبة في تأكيد الاحتفاء بشعره، لاسيما وأن المائيات المصاحبة للشعر ليست المائيات نفسها التي داعبت قريحة الخراط. إلا أن مخرج الكتاب قد عمد إلى وضع المائية المرتبطة بالقصيدة قبل القصيدة لا بعدها ولا في قلبها، مما يعيد إنتاج العلاقة بين اللوحات والقصائد؛ إذ إن مشاهدة اللوحة كانت دائمًا الباعث السابق على كتابة القصيدة ـ التأويل.

ليس من شك في أن قصائد إدوار الخراط المتضمنة في الكتاب هي تأويلات لأعمال عدلي رزق الله. والعنوان نفسه يشي بذلك: «٧ تأويلات و٧ مائيات». لكن تأويلات لأية لوحات؟ ذكر لنا الروائي الشاعر في حديث خاص أن كل القصائد ترتبط بمعرض من معارض الفنان ـ وهو ما يمكن التأكد منه بالنظر إلى تاريخ كتابة القصائد المثبتة بالكتاب. وقال إن القصائد لا تعبر عن لوحة أو لوحات بعينها، بقدر ما تعبر عن روح عامة أو مجمل لوحات معرض بعينه ـ ونضيف: أو معارض بعينها. وقد أمَّن الفنان على كلامه.

على وجه العموم، يمكننا الركون إلى هذا التوصيف لعلاقة تأويلات إدوار بمائيات عدلي، ليس فقط لأن الرواية على عهدة المبدعين، ولكن لأن قرائن النصوص واللوحات تثبت شكل هذه العلاقة. فإلى جانب تواريخ القصائد المواكبة لتواريخ المعارض، نجد اتفاقا بين عناوين القصائد وعناوين المعارض المعاصرة لها: التأويل الأول بعنوان «بوارق الغضب» ١٩٨٦، مواكب لمعرض عدلي بعنوان «شهادات الغضب» ١٩٨٦، والتأويل الثاني بعنوان «بلوريات الشهوة» ١٩٨٦ مواكب لمجموعة أخرى لعدلي بعنوان «بلوريات» ١٩٨٦. بل إن التأويل الثالث يحمل عنوان معرض عدلي نفسه «زهور الحمايات» ١٩٩٠، وإن كانت لعدلي على الأقل ثلاث مجموعات بهذا العنوان[٧].

وإن اختلف عنوان التأويل عن عنوان المعرض الذي يعاصره، فمن السهل أن نلمح التراسل بين النص وعناصر محورية في عالم عدلي رزق الله كله، حتى إن لم تكن هذه العناصر أساسًا لمعرض دون غيره. فما أكثر المواضع التي ظهرت فيها النخلة عند عدلي، من معرضي «الأم» ١٩٨٧ و١٩٨٨ إلى مجموعة «صعيديات» ١٩٩١، على سبيل المثال. ومنذ ١٩٨٦ وإدوار الخراط يرى أن مجموعة «البيت» لعدلي رزق الله أجدر بأن تسمى بمرحلة «النخلة»[٨]. يحفزنا هذا على النظر إلى قصيدة «نزوة النخلة المستحيلة» ١٩٩٣ في «التأويلات»، ليس بوصفها احتفاء بمعرض بعينه وحسب، بل تمجيداً لعنصر كثيراً ما تكرر ولطالما هيكل لوحات عدلي.

بوجه عام، نجد في قصائد إدوار موتيفات تقابل موتيفات بارزة في لوحات عدلي، مما يؤكد أن اللوحات بواعث على كتابة القصائد، تعلل تسميتها «بالتأويلات». وقد سبق لماجي عوض الله في دراستها عن عدلي رزق الله في قصائد بعض الشعراء، أن اعتمدت هذا المنطلق في مقابلة المائيات بالقصائد[٩].

في نص «نشوة النشيد الكوني» مثلاً، ينطلق إدوار من وصف «العين البللورية». وينطلق في الفقرة التالية من ذكر «الدرة الناعمة في حضن الصدفة الجهمة» وبعد عدة سطور: «حيوان القوقع الحي» و«كريستال جسداني»[١٠]. إن موتيفات البللور والكريستال والدر تذكرنا بمجموعات عدلي التي تحمل جميعًا عنوان «بللوريات» من ١٩٨٦ إلى ١٩٨٩. أما موتيفات القوقع والصدفة، فتذكرنا بمجموعات عدلي الأولى، مثل «الزهرة» ١٩٨٥، التي كثيراً ما كانت تبزغ من صدفة[١١]، على نحو ما نرى منذ معرض عدلي في ١٩٨٣، وعلى نحو ما لاحظت ماجي عوض الله. وحسبنا إدوار الخراط نفسه مصدراً، إذ يقول إن عدلي رزق الله يسمي المرحلة الأولى من عمله (منذ عاد إلى مصر في مطلع الثمانينيات) مرحلة «الوردة ـ القوقع ـ المرأة»[١٢].

يكمن التأويل الحقيقي لأعمال عدلي في دراستي إدوار عنه: «مائيات عدلي رزق الله» ١٩٨٦ و«مائيات صغيرة» ١٩٨٩. ففيها يصف الشاعر الناقد أعمال الفنان ويفسرها. لكن قصائد إدوار المعنونة «بالتأويلات» تعد صياغة شعرية

للتأويل النقدى المطروح فى الدراستين. بل التأويل الأول «بوارق الغضب» يكاد يتتبع دراسة إدوار عام ١٩٨٦، فى الموتيفات التى يحتفى بها، فى المعجم والجمل، بل فى تتابع الأفكار. ونلاحظ كذلك أن كلا من القصيدة والدراسة مؤرخ بنوفمبر ١٩٨٦.

فى الدراسة، يلحظ إدوار فى المرحلة الأولى من أعمال عدلى أنه: «لا تخطىء العين قيمة صرحية وإيحاء صخريًا ما فى مرحلة جديدة ومتنامية من مراحل عمل هذا الفنان» (مائيات ١٩٨٦، ص ٦). وفى القصيدة يذكر: «أجنحة الطيور الصخرية» و«طيات الجسد الصخرى» (٧ تأويلات، ص ٧ ـ ٨). فى الدراسة، يبرز «الشرائح اللونية المتجاورة» (مائيات ١٩٨٦، ص ٧). وفى القصيدة، يتساءل عن «شرائح من رؤيا المعمدانى» (٧ تأويلات، ص ٧). فى الدراسة، يلحظ البؤرة الرحمية القريبة من مجازى البللورة المتوهجة والوردة الملتفة حول كأسها (مائيات ١٩٨٦، ص ١٠). وفى القصيدة، يقول: «أحدقت بى العيون الرحمية» و«أما ورق الأرحام المتأججة بوهج مشقوق فهو ارتعاشات وردة ندية مبلولة بمنى فجرها» (٧ تأويلات، ص ٧). ثم يتساءل: «وكيف يمكن أن يصبح بللور الشفتين نارًا لا انطفاء لها ولا تحتمل وقدتها» (٧ تأويلات، ص ٨). ويستمر الحال على هذا المنوال.

يسمى إدوار المرحلة الثانية من أعمال عدلى، مرحلة النخلة (مائيات ١٩٨٦، ص ١٢) بينما يشير للوجه الأنثوى ـ النخلة وللمرأة ـ النخلة فى شعره (٧ تأويلات، ص ٨ ـ ٩). وحين يتعرض إدوار للمرحلة الثالثة من أعمال عدلى، ينوه عن «القرد الإله القديم» فى «شهادات الغضب» (مائيات ١٩٨٦، ص ٢٧) بينما فى القصيدة يقول: «القرد الإلهى القديم تعويذة فيروزية عاقلة فى قلب الجموح» (٧ تأويلات، ص ٨).

إذن، ربما كانت قصائد إدوار ـ أو بعضها ـ تأويلات شعرية تالية لتأويلات نقدية. يركز النقد على الكشف والإفصاح العقلانى، بينما يطلق الشعر العنان لتفاعل الوجدان آليًا ـ كالكتابة السوريالية الآلية ـ مع اللوحات. قد يضفى ذلك على اللوحات وضوحًا حينًا، وغموضًا أحيانًا. فيعمد إدوار فى نقده إلى رصد موتيفات أساسية عند عدلى، وانتظام الكتل والألوان فى علاقة مركز اللوحة بأطرافها، ويصف الخطوط والألوان، بينما فى شعره يمزج بين هذا كله، مؤولاً أشكال عدلى إذ يسميها، ومغمضًا إياها تحت تراكم الصور والمجازات.

هنا نجيب عن السؤال الذى طرحناه آنفًا: لم فضل إدوار أن يسمى شعره تأويلاً؟ ربما كان التواضع أو الشك. لكن المؤكد أن لهذا الشعر طابعًا خاصًا، إذ ينبنى بما هو نص لاحق على لوحات/ نصوص تشكيلية سابقة، مما يجعل خصوصيته فى مرجعيته التشكيلية، حيث يطرح إدوار نصه تأويلاً لفن عدلى، كأنما يقدر الشاعر للفنان فضله مثيرًا شعريًا أو يحتفى به رفيقًا فى ارتياد عالم الخيالات نفسه. أضف إلى ذلك أن لمقدرة الشعر ومقدرته ما يضفى على التأويل صبغة تختلف عن كل تأويل، على نحو ما سنبين.

٢ ـ التأويل وتوليد المعنى وتحويره:

يبدو لنا، إذن، أن قصائد إدوار فى «التأويلات» بمدلولاتها ومرجعياتها وعوالمها قد تولدت عن لوحات عدلى، أو وجدت فيها ما يغريها على التحول من مادة جنينية فى نفس الشاعر، إلى صورة شعرية على الورق. يمكننا أن نتلمس ما يبدو تأثيرًا للتشكيل على القصيد من حيث المبنى والمعنى، بما يتجاوز الموتيفات التى يرصدها الشاعر لدى الرسام. لكننا نسارع فنؤكد مع عدلى رزق الله أنه «ليس من الضرورى أن تكون اللوحة مقروءة»[١٣]، أى أن يكون لها معنى محدد سجين الكلمات. فاللوحة كما يقول التأثيريون، ما هى إلا مجموعة من النقاط الملونة. قد تكتسب هذه النقاط أشكالاً، لكنها لا تكون بالضرورة أشكالاً تطابق واقعًا ما فى العالم. من هنا، نوافق حسن سليمان فى نقده لارتباط فهم الصورة بالمدلول الأدبى والفلسفى، ورفضه ضرورة أن تروى الصورة قصة أو أن تقول خبرًا[١٤].

على أن الكثير من لوحات عدلى رزق الله تجذبنا بما يسميه أهل التشكيل فى الغرب «بالأدبية»، بمعنى أن بها مجازًا واضحًا وإسقاطات بينة، وهو ما عنته ماجى عوض الله

بالطابع الشعرى لفن عدلى رزق الله[15]. ويقيننا أن أحد عوامل جاذبية أعمال عدلى بالنسبة إلى النقاد والشعراء هو حضور المجاز القوى والبسيط فى لوحاته، إما بالتباس الشكل، على نحو ما نجد مثلاً فى لوحات المرأة/ المعبد؛ إذ يحتمل الشكل أن تفسره على أنه امرأة متربعة أو على أنه صرح ذو قباب، أو قد ينشأ المجاز بالتجاور، مثلما فى معرض «صعيديات» (١٩٩١)؛ حيث تتجاور دوماً النخلة والمرأة، وقد تتساويان طولاً، مما يغرى بتفسير اللوحات على أنها تشبه المرأة بالنخلة.

كما أن للبديع حضوراً قويًا عند عدلى، لاسيما الطباق، وكثيراً ما أفاض نقاده، لاسيما إدوار، فى بيان المقابلة بين الدكنة والشفافية، بين النعومة والصخرية... إلخ. أضف إلى هذا أن عدلى يلجأ إلى رموز تشكل نماذج أصيلة فى الوجدان، مثل الوردة والمرأة رمزاً لانبعاث الحياة، أو البللورة رمزاً للشفافية والنقاء.

حضور البيان والبديع عند عدلى يولد الطاقة المجازية والانفعالية فى خطاب إدوار، أو يحيى مناطق معينة فى ذهنه ولسانه، مما يضع هذا الخطاب وهذا اللسان فى دائرة الشعر. إلا أن هذا الحضور يغرى عادة بتركيز فهم اللوحة فى مجاز أو أكثر، مما يثبتها. ويتبدى لنا شعر إدوار فى أول مستوياته كأنه بسط لهذا المجاز الثابت. فاللافت أن قصائد إدوار تتميز بثبات قوى يوحى بشئ من السكونية. للوهلة الأولى، يشعر المقارن أن استاتيكية القصائد وليدة ثبات اللوحات فى الفراغ، الذى هو ثبات مبدئى وأصيل، لا ينال منه ما يسميه نقاد الفن بالدرامية، بمعنى التناقض والتصارع بين القوى أو بمعنى الإيحاء بالحركة؛ إذ تظل تلك الدرامية سجينة اللوحة الثابتة فى الإطار أو على الجدار. لكأن المقارن يرى أن إدوار يعيد صياغة فضاء ثابت، فينطبع هذا الثبات فى شعره.

تتجلى سكونية شعر إدوار البادية فى «التأويلات»، فى غلبة الجمل الاسمية والوصف، حيث تغيب دينامية الفعل، أو يلحق الفعل بالاسم خبراً لمبتدأ. كما أن كثيراً من الأفعال التى يوردها إدوار إنما يعبر عن الثبات؛ إذ يدور حول معانى الوجود والكينونة، أو يصف واقعًا ثابتًا لا يعبر عن حركة. لعل من أوضح الأمثلة على غلبة الجمل الاسمية فى «تأويلات» إدوار هو نص «نشوة النشيد الكونى»، حيث لا نجد سوى ٢٥ فعلاً فى ٨٦ سطراً، أى فعلاً كل ٥و٣ سطراً. وفى «زهور الموت القدسية» نجد نسبة قريبة: فعلاً واحداً كل ٣ أسطر (٣٤ فعلاً فى ١٠١ سطراً). فى أحسن الأحوال، لا نجد إلا فعلاً واحداً كل سطر ونصف فى «بوارق الغضب» (٢٤ فعلاً فى ٣٧ سطراً طويلاً)[16].

اسمع الشاعر يقول فى «نزوة النخلة المستحيلة»:

«ليلاى موسيقية الخطو صغيرة القد مرهفة الخصر
اللون الأصفر الفريد ينساب على الجسد البض
ينوس ـ هو أيضاً ـ على سمانتى الساقين
كاملتين فى دقة سحبتهما ودوران خرطتهما
إيقاع اللون القديم يتردد الآن على رصيف شارع فؤاد
ساحة اللون التى ظننتها قاحلة
صحراء الأحلام حاشدة الآن بالمستحيلات»[17].

لا نجد فى هذه الفقرة إلا جملاً اسمية. حتى الأفعال لا تكاد تقع إلا فى مواقع الخبر. فلا يقول مثلاً: «ينساب اللون الأصفر على الجسد البض». بل يبدأ الجملة بالاسم: «اللون الأصفر الفريد ينساب على الجسد البض». فإذا تأملت الأفعال فى هذه الفقرة، وجدتها أربعة. آخرها لا يعبر عن حركة، بل عن فكر: «ظننتها». كما يوجد هنا ما يشبه الحركة، وهو الإشارة لفعل المشاهدة والتأويل الذى يقوم به الشاعر، وبالتحديد: التراوح بين اللوحة ومشاهدها. وأول أفعال الفقرة: «ينساب» هو وصفى بالأساس، يشير إلى حالة لون ما فى اللوحة؛ أى يشير إلى ثبات، حتى وإن حمل معنى الحركة. على أنه لاشك فى أن مجرد تسمية حال اللون يحمل إضافة دلالة لغوية وذهنية للدلالة التى ينتجها اللون وحده، وسوف نعود لهذه النقطة فيما بعد. أما الفعلان الآخران «ينوس» و«يتردد» فيشيران لمساحة تزداد ـ من أحدهما للآخر ـ ما بين وصف محض وإضافة دلالة تأويلية، وإن ظلا يحملان شحنة سكونية، بسبب وظيفتهما الوصفية.

قد يقول قائل إن الوصف يمكن أن يكون ديناميًا بل وسرديًا، وهذا حق[18]. لكن فى حالة «التأويلات» ليس من

تطور لحدث متصل أو لاسترسال فى وصف عناصر معينة، بل هناك انتقال من موتيفة إلى أخرى ومن تفصيلة إلى أخرى. يخلق هذا الانتقال تناميًا مدعومًا بحماسة عاطفة عارمة، تدل عليها شحنات الألفاظ الدلالية. إلا أن تشظى موضوع الوصف أو الانفصال بين الجمل التى تصف موتيفات متفرقة فى اللوحة؛ أى تشظى الوسائل والمناظير التى يوصف بها موضوع واحد، كما فى المثال السابق، يعطى انطباعًا طاغيًا بأن القصيدة ليست ذات دينامية مستقلة متطورة، وإنما هى دينمة للوحة ثابتة، مما يرد حركتها إلى أصل ثابت تتولى وصفه أو تتخذه منطلقًا. ليس ثمة ارتباط بين التشظى والسكونية. لكن فى حالتنا هذه هناك تنام واطراد عاطفيين فى التنقل من شظية إلى أخرى، دون أن تكون هناك دينامية تحرك موضوع اللوحة الموصوفة، بل هناك رصد متناثر للوحة ثابتة، يدل على انتقال البصر من نقطة إلى أخرى على المساحة التشكيلية. فالدينامية فى نص إدوار وليدة حركة راصد اللوحة ووعى الشاعر المتلقى، لا نتيجة عمل عناصر اللوحة.

ما يزيد من سكونية قصائد إدوار، التى تشبه سكونية اللوحة، ذلك الحضور الطاغى للأسماء بصفة عامة، حتى إن الشاعر قد يسمى الأشياء ويذكرها، دون أن يكون لها خبر، مما يزيد من انطباع التشظى ومن حضور الأشياء عبر الأسماء، لذاتها، دون أن تكون الضرورة موظفة حاملاً لمحمول خبرى. يقول مثلاً:

«أشلاء الحجر المسكوبةُ فى فيض حنين قديم، بل عريق». (٧ تأويلات، ص ١٥).

كذلك، يزداد طغيان الأسماء والجمل الاسمية عند إدوار بسبب عدد كبير من المصادر؛ أى من الأفعال فى صيغتها الاسمية المصدرية. وبالمثل، يعزز هذا الانطباع عدد كبير من أسماء الفاعل والمفعول فى النصوص، أى أن الفعل عند إدوار يتوسل كثيرًا بصيغ اسمية، وإن كان لاسم الفاعل طبعًا حضور دينامى أكبر مما يحمل الاسم العادى. لكن، بصفة عامة، تثبت أسماء الفاعل والمفعول عملية الفعل فى علاقته بصاحب الفعل أو بموضوعه، خافتة صوت العلاقة بين الفعل والزمن، أى مخففة الحركة التى ينشئ الفعل معناها.

كما أن طغيان الزمن المضارع على الأفعال القليلة فى قصائد إدوار وإن كان يحفظ الحركة، إلا أنه يحصرها فى الحاضر، حاضر مشاهد اللوحة، مما يعزز فكرة السكونية، بمعنى ثبات عين راصدة أمام اللوحة، وإن كانت للعين حركة. أما ما ترصده هذه العين فهو أشياء، تقرر حضورها وتثبته. ومما يعزز هذا الانطباع، أن الصيغة الغالبة فى النصوص هى صيغة التقرير والإخبار (عن أشياء بأسمائها)، فى مقابل قلة الأساليب الإنشائية نوعًا وعددًا، فيما عدا الاستفهام الذى لا تخلو قصيدة منه، لارتباطه بطبيعة النصوص الخاصة، على نحو ما سيأتى ذكره فيما بعد.

ولأن الشاعر يتوسل بمعجم تشكيلى محترف، فهو يضاعف من قوة خلقه موقف المتكلم، راصد اللوحة وواصفها، مما يزيد من الإحساس بالثبات. نجده يتحدث فى الفقرة التى أوردناها من «نزوة النخلة المستحيلة» عن اللون (الأصفر) وإيقاعه، وعن الأشكال (دوران خرطتهما).

وبصفة عامة، يحفل كتاب (٧ تأويلات و٧ مائيات) بما يعيد إنتاج الصورة بوصفها لوحة تشكيلية، مما يثبت النص/ الصورة/ المعنى. فنجد إدوار يورد الألفاظ التى تعبر عن الألوان، وأحيانًا يستخدم لفظ «اللون» نفسه. فى جملة واحدة، يجمع أربعة ألوان: «وحمرة الأحشاء الحميمة، محتقنة أو وردية، تجاور خضرة الطحالب القاتمة أو دمنة الحمأة العشبية» (٧ تأويلات، ص ١٥). بل إنه يشير هنا للأشياء بلونها لا إلى ألوان من حيث هى صفة للأشياء، فيقول «خضرة الطحالب» ولا يقول «الطحالب الخضراء». كذلك يشير الشاعر إلى تجليات الخطوط بتسميات المحترفين؛ فيقول «الأوتار» و«القوس»، ويشير للأشكال فى هندسيتها: «الدوائر» و«المثلثات»، ويشير للملمس: «الملاسة» و«طحلبية الملمس»، ويشير إلى «السطوح» و«التكوين» و«البؤرة» ومركز اللوحة وأطرافها، وهو يستخدم لفظ التشكيل صراحة «رياح التشكيل»، ما لا يقل عن أربع مرات، وغير ذلك مما يحفل به الكتاب.

تدعونا كل هذه العوامل للنظر إلى «تأويلات» إدوار باعتبارها تحمل أثر اللوحات التشكيلية التى حركتها، من حيث إن اللوحات ثابتة فى الفراغ. لكن كل هذا البناء ينهار عندما نقرأ الديوان الثانى لإدوار الخراط (طغيان سطوة الطوايا)؛ إذ نجد فى كثير من قصائده الخصائص نفسها التى أوضحناها آنفًا، من غلبة الأسماء والمصادر والجمل الاسمية والوصف مع الاحتفاء بتكوين صور ـ لوحات بالكلمات وبإعادة إنتاج موقف المشاهد إزاء اللوحة. اسمع الروائى الشاعر يفتتح ديوانه بهذه الأسطر:

«بيداء معشوشبة بيبابها باهر أبيض أصهب
إطباق متراكب
ابتسام مبتئس
بهرج شاحب
ابتلاء بالمباهج
بركان بارد
التباس القلب بغياهب بدرية»[١٩].

لكأن هذا الثبات الظاهرى الذى تحكمه دينامية تنامى العواطف والصور، لا دينامية الحدث والزمن، هو معلم أساسى فى شعرية الخراط. وكأن الحس التشكيلى ـ بمعنى محاولة تثبيت صورة قبلية بالكلمات ـ هو الذى يحكم شعر إدوار حتى فى «التأويلات»، وليست اللوحات التشكيلية الثابتة هى التى أضفت طابعًا تشكيليًا مميزًا على كتابة إدوار الشعرية فى الكتاب ـ الديوان. أى كأن «تأويلات» إدوار ـ كباقى شعره ـ تصدر عن قريحة تشكيلية، أبرز وجودها اقترانها بمائيات عدلى، لا لأن (التأويلات) تحمل أثر عمل تشكيلى مثير للشعر. الواقع أن كثيرًا من الموتيفات المشتركة بين تأويلات إدوار ولوحات عدلى موجودة فى الديوان الثانى، المكتوب قبل «التأويلات»، مما يؤكد أن إدوار ليس محض مشاهد مؤول لعدلى، بل هو أيضًا محتف بفنان يشاركه همومه البصرية، وهو فرض تدعمه شهادة عدلى بأن إدوار قال له: «أنت ترسم اللوحات التى كنت أتمنى أن أصنعها»، وهى الشهادة المنشورة بالملف نفسه.

فى رحم الثبات الذى شيدنا صورته عند إدوار شاعرًا، نكتشف حركة تدخل فى جدل مع السكونية. إلى جانب حركة الصور المرجعية العنيفة المشحونة بالعاطفة، التى هى تراكم بالألفاظ لصور لوحات تشكيلية ثابتة، تبرز الحركة التى مصدرها مشاهد اللوحات ومؤولها.

يتضح معلم أساسى من أسرار تسمية نصوص إدوار «بالتأويلات»، يتمثل فى حضور المتكلم مؤول لوحات عدلى، وفى إشاراته المستمرة، الصريحة والمضمرة، لعملية التأويل هذه. من أهم ما يحرك سكونية نص إدوار ذى الطابع التشكيلى دور المؤول الذى يتراوح عمله بين إيراد أفعال تضفى طابع الديمومة على الصور التشكيلية المعبر عنها بالكلمات، ووصف الصور بإضافة دلالات إلى أشكالها وألوانها وخطوطها، وبين تفسيرها بما يبعدها عن أصلها التشكيلى، ليدخل بها منطقة الإبداع الخاصة بإدوار وحده. وفى جميع الأحوال، تتراوح الحركة بين إعادة إنتاج موقف النظر إلى اللوحة وإسقاط فهم المشاهد عليها من ناحية، وإعادة إنتاج دلالات شعرية لغوية انطلاقًا من الأشكال والألوان، من ناحية أخرى.

بصورة تخطيطية، يمكن تمييز ثلاثة أنماط لعمل المؤول فى النص: الوصف الحرفى للوحة عدلى، وتأويل اللوحة بما لا تعنيه مقوماتها التشكيلية بالضرورة. وبين الحالين، حال متوسطة يمكن تسميتها بالوصف التأويلى، أى شفع الوصف الحرفى بشئ من التأويل، ينطلق من عناصر حاضرة باللوحة.

منذ السطر الأول فى الكتاب، يعرب المؤول عن نفسه وعن دوره: «فى النقطة الحرجة التى يتفتق فيها الغسق عن الغسق، انطلقت أنقب عن بوارقك»[٢٠]. فعمله التنقيب عن معنى ما، هو الغضب هنا، «بوارقك» هى «بوارق الغضب»، كما يشير عنوان القصيدة. وهى البوارق التى سماها عدلى نفسه باسم معرضه المعنى: «شهادات الغضب». والمؤول لا يكتفى بالمشاهدة من خارج اللوحة، بل يدخل إليها وينطلق فى بحثه ـ تنقيبه عن المعنى من نقطة فى اللوحة، حيث يتمايز لونان أو كتلتان تمثلان تجليين للغسق، كأن المؤول صار جزءًا من اللوحة.

أما إبداع المؤول بحيث ينتج الشعر والمعنى بما لا يفيد من اللوحة إلا بوصفها مؤثرًا، فقد عبرت عنه الحال التى حذفها إدوار عندما نشر التأويل فى كتاب؛ إذ كان المتكلم ينطلق فى تنقيبه مطوقًا بمدينته المعشوقة: «والإسكندرية فى عنقى»[٢١]؛ كأن المتكلم يفصح عن كونه إدوار نفسه، يبحث عن مطلق ما، مقيدًا بحب مدينته المثال الأعلى، محبوبته الإسكندرية، ملهمته، ربة شعره التى لا تتقيد بلوحة أو بلون.

فى «تأويلات» إدوار، تعبر الذات الشاعرة المؤولة عن نفسها بضمير المتكلم وما يشبهه. وهى تشتبك مع اللوحة بحيث تصير جزءًا منها، أو تخرج بعض عناصر اللوحة من إطارها لتدخل فى علاقة مع المؤول: «حدقت إلى وأحدقت بى العيون الرحمية»[٢٢]. ومجرد ظهور ذات المتكلم عبر ضميره يبث حركة فى الثبات الوصفى للأسماء التى تخبرنا عن اللوحات؛ إذ إن الذات تتفاعل مع عناصر اللوحة، كما يتضح من المثال السابق، فتخرجها عن ثباتها لتدخلها إلى الواقع. وهذه حركة وهمية تأويلية بحتة، لأن العيون لا يمكن أن تخرج من اللوحة لتحيط بمشاهدها.

(أ) الوصف الحرفى:

أحيانًا تقوم الذات الشاعرة المتكلمة بوصف اللوحات وصفًا حرفيًا، مثلما فى قولها:

«توازن غير محسوب بين إكليل الزهرة وجسمها الملئ».
«اندماج لونى - على الأرضية - قاتم أو فاتح على السواء بلا جسم.
بقعة مستعرضة - أو طولية - متطايرة فى القاع»[٢٣].

تكاد هذه الأسطر أن تكون وصفًا تقريريًا للزهور التى قدمها عدلى رزق الله فى مجموعات «زهور المحاياة»، لا يخرج عن كونه نوعًا من محاولة استرجاع بعض ملامح اللوحة بالكلمات. وفى مثل هذه المواضع، تكاد الذات المتكلمة تختفى تمامًا ولا يدل عليها إلا وجود الكلام فقط، على نحو ما نرى فى المثال؛ إذ تكون وظيفتها راصدة بالأساس لكن فى أغلب الأحوال، تعبر الذات عن وجودها باستخدام أفعال تصف الأشكال وتؤولها معًا.

فى «بلloريات الشهوة» نجد تتابعًا متنوعًا لحالات خطاب الذات التى نرصدها[٢٤]:

نجد التقرير الوصفى أولاً: «مادة الأنثوية الملتبسة صخر رمادى وأرجوانى ونشوة محتقنة». يكمن الوصف فى الألوان وفى تسمية كتل ما بالصخر. لكن تعبير «مادة الأنثوية» يحمل معنى الوصف التأويلى: فالمادة وصف، إذ نفهم أن الشاعر بإزاء كتلة يسميها «مادة»، أما إضافتها للأنثوية فتنتج إما عن تأويل لما يراه أو تفسير لرموز أنثوية باللوحة، وأما الإخبار عن هذه المادة بأنها «نشوة» فتفسير لمعنى الكتلة وإضافة دلالة تأويلية لشكلها.

(ب) الوصف التأويلى:

فى القصيدة نفسها، بعد سطر، نجد مثالاً يتضح فيه الوصف التأويلى المجاور للوصف المحض: «بللورية الأشواق إيقاع الكريستال احتدام الشهوية». ذكر البللورية والكريستال هى العناصر الوحيدة التى تحمل فى الجملة معنى وصفيًا بالأساس، لأن العنصر الحاكم للمعرض المعنى هو الكريستال أو البللور. لكن الإشارة للإيقاع تحمل ضمنيًا معنى الذات الراصدة، التى تنظم فهمها لتكرار ما للكتل البللور. وأما إضافة الأشواق للبللورية واستخلاص الشهوية منها، فهو يخرج بالوصف إلى التأويل، لأنه يضيف معانى للكتل الكريستالية باللوحات. وتنطلق هذه المعانى مع ذلك من اللوحة: مثلاً تفسير الألوان، لاسيما الحمراء لارتباطها بالشهوة فى المخيلة الجمعية، أو تفسير الكتل، وحدتها، واقترابها من رموز أنثوية وذكورية متجاورة.

يتجلى ما نسميه بالوصف التأويلى فى دور الأفعال الملتبس، فى القصيدة نفسها: «أوراق مخضرة ملتفة تحمى قلب التقديس الحريز». فالجملة تصف أوراقًا تلتف حول شكل يشبه القلب على نحو ما، أو تحيط به. لكن الفعل «تحمى» يضيف للإحاطة معنى الحفظ والحماية، وهو معنى تأويلى لأن العلاقة المكانية بين الأوراق والقلب فى اللوحة ليست بالضرورة دلالية فى حد ذاتها، أو يمكن تأويلها على نحو مغاير: الخطر المحدق مثلاً.

والتأويل عند إدوار الخراط قد يكون إضافة دلالة لدلالة الصورة الحرفية. وقد يكون أيضًا خلق علاقات جديدة بين عناصر الصورة، أو خلق أسباب وروابط بينها، مثلما فى حديثه بالقصيدة، عن فلذ الفيروز واللازورد التى تقذف بها عرامة كونية. فلوحات عدلى رزق الله بها شظايا بلون الفيروز واللازورد فعلاً. لكن السطر الشعرى يؤسس ذاتًا هى الطبيعة، ويجعلها الأصل الذى تفجرت عنه هذه الشظايا.

(جـ) التأويل الخالص:

أما ما نسميه تأويلا بيّنا خالصًا، فنجد له مثالاً فى الصفحة نفسها من قصيدة «بللوريات الشهوة» ذاتها. يقول إدوار:

«شق الأفخاذ المخروطية فضيحة البراءة الأولى».

بهذه الجملة تواز فى التركيب، كثيراً ما يتكرر فى مواضع التأويل الصرف بالقصائد. فالمبتدأ اسم يقابله خبر مكون من اسم أيضًا، ولكل منهما مضاف إليه معرف بـ «أل»، يتبعه نعت، مما يجعل الخبر بمحمولاته معادلاً ـ تفسيراً للمبتدأ بمحمولاته؛ أى أن «الشق» فى السطر هو علامة تدل على «الفضيحة». ويمكن فهم العلاقة بين الطرفين، إذا ما ملأنا الفراغ: فالشق بين الأفخاذ متاح لمن يفترعه، مما يعنى الفضيحة بالنسبة إلى الأنثى. لكن الرحلة من الشق إلى الفضيحة تبدو لنا تأويلاً يضفى معنى ـ لا تستدعيه ضرورة ما سوى عند الشاعر المؤول ـ على أشكال مخروطية بينها فراغ بسيط. بل إن تسمية المخروطات بالأفخاذ لتأويل أولى لأشكال بعينها فى اللوحة.

بالإضافة إلى التأويل بالتقرير، بصيغة «كذا هو كذا» أو «يعنى كذا»، يشكل التشبيه الناقص والاستعارة (التصريحية والمكنية) أدوات تأويلية أساسية فى إنتاج المعنى وفى إضفاء الديمومة عليه عند إدوار. فهو كثيراً ما يعتمد البنية التالية فى قصائده: الشكل أو اللون المعين = التفسير المعين.

فى القصيدة الأولى بالكتاب يقول: «مخالب مشرعة هى نفسها أوراق الورد المخملية»[٢٥]. وهو فى هذا التشبيه، إنما يشرح اللوحة على مذهبه، ويفصل الالتباس الذى يولع به عدلى رزق الله؛ إذ يوضح أن الشكل الذى نراه يمكن تفسيره على أنه مخالب أو أوراق ورد أو كلاهما. وبعد سطرين، يورد خبراً تقريرياً آخر مفاده أن الوجه الأنثوى هو أيضًا نخلة بنفسجية. وينطبق توصيفنا على هذا التقرير كذلك. ومع أن إدوار يزيد تشبيهًا: «نخلة بنفسجية كعباد الشمس»، فإن التشبيه يطرح هنا تفسيراً موازيًا للنخلة؛ إذ يمكن إدراكها كذلك على أنها زهرة عباد شمس، أى أن التشبيه يقوم مقام التقرير هنا.

بدلاً من التقرير والتشبيه الشارحين، قد يلجأ إدوار للتقرير بمبتدأ أو خبر، فيخلق تشبيهًا تأويليًا طرفه الأول مادى: شكل أو لون فى اللوحة، وطرفه الآخر معنوى، وهو تفسير الطرف المادى كما يطرحه الشاعر. يقول مثلاً: «مدفأة الرحم المكنونة بذخ الداخل البللورى»[٢٦]. فشبَّه الرحم بالبذخ، مؤولاً الأشكال بصورة مركبة؛ إذ أطلق تسمية الرحم على الأشكال شبه الدائرية التى تحتضن بقلبها بعض الموتيفات. ثم شبَّه هذه الأشكال بالمدفأة. ثم وحد بينه وبين البذخ. يتجلى هنا أحد المعالم الإبداعية لدور الشاعر؛ إذ يبتعد بأكثر من مستوى عن الأصل التشكيلى، بادئًا بتأويله ومنتهيا بالانطلاق فى آفاق صورته الشعرية الخاصة، بما يجعل الأصل التشكيلى أحيانًا مجرد مثير، لا نصًا تمثاليًا يراد ترجمته أو نقله لفظيًا.

وقد يضيف إدوار دلالات مصاحبة للفظ المشير للموتيفة التشكيلية المادية؛ إذ يجعل الموتيفة على العكس، خبراً لمبتدأ معنوى كقوله: «والأسى عصافير مقصوصة الجناح»[٢٧]. والتشبيه يعنى فى الواقع تفسيره للعصافير منزوعة الأجنحة بأنها تجسيد للأسى. وقد يجعل الموتيفة التشكيلية مبتدأ ماديًا لخبر مادى تأويلى، بمعنى أنه لا يشرح الموتيفة بل يضفى عليها تشبيهًا من عنده، يقربها من مرجعية مغايرة. انظر قوله: «وتقاسيم محياك (...) فينوس واندالية»[٢٨]. لا توجد فى لوحات عدلى إشارات إلى فينوس الواندالية، ذلك التمثال الأفريقى البديع. لكن إدوار يستدعيه ليقارن بين انفجار النسب فى «أمهات» عدلى رزق الله وفى «فينوس الواندالية»، لاسيما من حيث تضخم الثدى

الأمومى والأرداف الأنثوية المتسيدة. بهذه الإشارة، يفتح إدوار آفاقًا جديدة لدلالة الشكل عند عدلى؛ إذ يجعل مجال مرجعيته أكثر رحابة، ليشمل أفريقيا والفن البدائى عمومًا. وبكلمتين فقط، يستدعى معانى عديدة ويركز عليها، تدور حول تضخم بعض الأعضاء ودلالة هذا التضخم (الأمومة/ الأنوثة/ الخصب/ التسيد) وارتباطه بالتجديد عند الفنانين الذين عادوا إلى تلك القيمة الفنية فى القرن العشرين، مثل بيكاسو.

هكذا يتبدى التشبيه والاستعارة من ناحية، والإشارات الأسطورية من ناحية أخرى، مواطن أساسية، ليس فقط للجماليات الشعرية، بل للتأويل أيضًا. كل هذه الوسائل تضيف دلالات من إبداع الشاعر إلى الأصل التشكيلى، وتفتح آفاقًا مرجعية لا تتضمنها اللوحات، بل تشكل جزءًا من عالم إدوار الشعرى نفسه ومن ثقافته المتنوعة.

هكذا نجده يشير للميثولوجيا الإغريقية، إلى بطن بيرسفون (ص ١٥) وإلى وحش السيكلوب (ص ٣٤) مثلاً. وقد يشير إلى مشاهد من الكتاب المقدس، مثل سلم يعقوب (ص ٢٥) والصليب والمصلوب، يسوع (ص ٣٤، ٥٩)، وإن كان لهاتين الإشارتين أصل غير صريح فى اللوحات. لكن مشاهد مقدسة أخرى لم تنبت إلا على لسان إدوار، كالإشارات إلى المعمدان (ص٧، ٤٢) وإلى صور يوم القيامة فى سفر يوحنا: نفير الملائكة والمعركة ضد التنين (ص ٤٣). لهذه الإشارات الأسطورية والدينية ما يكسب أعمال عدلى بعداً قدسيًا دينيًا، أو هالة عظمة وخيال بفضل تأويلها الشعرى على لسان إدوار، مما يزيد من الإحساس برصانتها ويتقابل فى جدل طريف مع الجسدانية والمادية الواضحة فيها، أو مع كونها لوحات كونية بدئية لا ترتبط بتاريخ محدد قدر ارتباطها بتاريخ الكون والوجود: انفجار الميلاد الكونى والإنسانى، ظهور الحياة مع الزهرة والنخلة... إلخ. مثل هذه الانطباعات يثريها ويعقدها ويحورها تفسيرات إدوار الخاصة، مثل إشاراته الفرعونية إلى حتحور وأبيس (ص ٤٣) والقرد الحكيم تحوت (ص ٨)، مع أن هذه العناصر ليست بهذا الوضوح والتحديد فى لوحات عدلى.

الواقع أن إدوار لا يكتفى بإيراد تفسيرات ميثولوجية خاصة برؤيته، بل قد يضفى أساطيره الخاصة على لوحات عدلى، ليتحول التأويل إلى إبداع الخطاب يدور به الشاعر حول ذاته وحول موتيفاته الأثيرة. هكذا تتحول امرأة عدلى الصرحية إلى رامة معشوقة إدوار، (رامة والتنين) (ص ١٧) التى هى مثل ليلى قيس وبثينة جميل، ويتحول حضور اللوحات العلوى إلى «أنشودة للكثافة»، عنوان أحد كتب إدوار النقدية (ص ٣١).

كذلك نكتشف أن المعنى فى الشعر يحرك سكونية الصورة التشكيلية من خلال ربط المجاز بالفعل. حينًا يتجلى المجاز فى شكل ثابت: كذا هو كذا. لكن أحيانًا، أخرى يحرك الشاعر اللوحة بالمجاز. يتضح هذا الاستخدام فى الاستعارة المكنية بالذات. يقول إدوار عن شفتين مفتوحتين:

«لونهما الرمادى ـ الطباشيرى
نزفت عنه كل الدماء القانية
هاربة إلى أغوار روح متنزية تحت الركام»(٢٩).

كأن اللون إنسان ينزف، بينما يتتبع الشاعر حركة الدم فى نزيفه وتسربه. أما فى الأصل التشكيلى المثير، فالصورة لشفتين بلون رمادى فاتح، وربما ارتبط بأسفلهما لون أحمر قان. ثم يأتى الشاعر المؤول لينفخ من روحه فى اللوحة فيحرك فيها الدم. ويتحقق بذلك ما يقوله إدوار عن زمنية أعمال عدلى، بمعنى أنها تتحرك ولا تثبت فى الفضاء. فى الواقع إنها قد توحى بهذه الحركة، ولكنها لا تتحرك فعلاً إلا فى ذهن المتفرج أو فى تأويلات إدوار الشعرية، لأن طبيعة الوسيط اللغوى وإرادة الشاعر تسمحان بذلك(٣٠).

أوضح مثال لتدخل المجاز المؤول فى دلالة اللوحة، محركًا إياها، يتمثل فى موضوعة «التحول». أشارت ماجى عوض الله إلى أن تيمة التحول عند عدلى رزق الله هى أهم ما لحظه الشعراء الذين استلهموا لوحاته (٣١). والتحول، من حيث هو عملية، لا يمكن رصد حركته، فى عمل تشكيلى، إلا بتثبيت مراحل مختلفة لتشكلات الموضوع المتحول. عند عدلى؛ نلمس تجليات متعددة لهذا التعبير عن

التحول: مثلاً زهوره النابتة فى الصخر، كأن الصخر استحال زهراً، أو حين يرسم عدلى شكلاً ملتبسًا يوحى بأنه امرأة ومعبد معًا، كأن المرأة استحالت معبداً، أو العكس، أو حين يرسم فى لوحة «الأم» امرأة برأس نخلة، كأن المرأة استحالت نخلة.

عند إدوار، تتعدد آليات التحول، لكنها دائمًا تتوسل بالمجاز، لتمنطق علاقات ما بين الموتيفات التشكيلية، خالقة خيطًا متحركًا بينها، بحيث تصير حالة ما فيها تجليًا جديداً لحالة سابقة، مع تجاورهما فى اللوحة. للتعبير عن التحول، قد يستخدم إدوار التقرير بأفعال التحول:

«كيف يمكن أن تتحول فلذ الأجساد إلى شرائح من رؤيا المعمدانى؟» (ص ٧).
«الأشباح التى تحولت نوراً» (ص ٩).
«الجسد الأنثوى قد شفّ حتى استحال إلى ضوء وسماء» (ص ١٦).

وقد يعبر عن التحول بالبدل، مثل: «الزهرة الرحم الجوهرة عزف على وتر قديم» (ص ٣٣). كأن الزهرة تحولت لرحم ولجوهرة ولموسيقى. كما قد يتولد التحول عن تطور شبه سردى فى القصيدة، حين نتتبع موتيفة ما عبر النص، لنكتشف أنها تكتسب تجليات مختلفة، مثل العين/ الدرة/ الحلمة، التى تتواتر طوال «نشوة النشيد الكونى» (ص ٤١ ـ ٤٥)، لاسيما فى الصفحتين الأوليين.

فيما سبق، شرحنا أحوالاً تأويلية لا تكاد تظهر فيها الذات إلا من خلال عملها. لكن الذات الشاعرة المؤولة عند إدوار تعمل كذلك على إظهار نفسها وعلى الإشارة إلى عملية التلقى والتأويل ذاتها، بمختلف مراحلها، بل إلى عمليتى إبداع الفنان والشاعر، مما يؤكد ـ بحسم ـ مصداق تسمية القصائد بالتأويلات.

لقد أوضحنا كيف تعبر الذات عن نفسها بضمائر المتكلم وبالأفعال التى تطلقها ذات محركة وبالمجاز. لكن الذات المؤولة كثيراً ما تظهر فى منطقة السؤال. أورد الشاعر لفظ السؤال غير مرة: «براكين سؤالى» (ص ١٦) أو «ترقد الدرة... منادية للتمرد أو على الأقل للسؤال» (ص ٤١).

حين تنادى اللوحة الشاعر وتثير فيه الأسئلة، يبدأ التأويل ـ التنقيب بتعبير إدوار. هنا يشرع فى محاولة فك شفرة الأشكال الثرية بالمعانى التى تطرح نفسها عليه كرسائل: «حجر التوحش الطحلبى يحمل رسائل غير متاحة» (ص ٢٤)، ثم قد ينطلق محلقًا فى ملكوته الشعرى الخالص، بأجنحة من اللوحات. أو تثير الرسائل أسئلة فى نفس الشاعر: «صروح الأوثان الخام تبتهل إلى الإنسانى البحث فى دخيلتنا» (ص ١٦). هنا يتضح وعى الشاعر بأن تأويله عملية ذاتية داخلية كذاتية إبداعه النصى. لكن يتضح أيضًا أن هذا الوعى مرتبط بممارسة التأويل نفسه؛ إذ يقيم علاقة بين الكتل التى يشاهدها فيسميها صروح أوثان، ويقلب علاقتها بالإنسان فيجعلها هى التى تبتهل للبشر، وهو ما لا تنطق به اللوحة، بل قريحة الشاعر.

ثمة وجه آخر لتجلى الذات المؤولة أثناء عملها: بالمخاطبة. فالخطاب الموجه إلى مخاطب يعنى بالضرورة أن ذاتًا أطلقته، حتى لو لم نجد ضمائر تشير إليها: «موجك الرقراق قد تجمد فى حناياى» (ص ١٥). هنا تمتزج عناصر اللوحة بالشاعر، كما أن الشاعر قد يولج نفسه فى اللوحة، على ما أوضحنا فيما سبق. فإن كانت المخاطبة المطلقة تخرج من اللوحة لتتغلغل فى الشاعر، دون أن يخاطبها: «وجهها يملأ جسدى» (ص ١٥)، فهو يخاطبها أحياناً أخرى بما يعبر عن اجتماعهما فى فضاء ما ـ لمجرد وجود الحوار أو المخاطبة، وبما يشير للذات وعملها التأويلى. اسمع الشاعر يخاطب معشوقته المثال الملموس، التى يسميها «كاملة الأنوثة» (ص ١٧)، فيقول لها: «غدائرك الدائرية محبة عذبة جافية» (ص ١٥)، فيما هى بين الغدائر والحب، مفسراً إياها تفسيراً رمزياً خاصًا، ثم يجمع بين نقيضين فى وصف هذا الحب الكامل؛ كمال اجتماع الضدين: العذوبة والجفاء.

كذلك تلتقى المخاطبة بموضوعة السؤال؛ إذ كثيراً ما يلقى الشاعر أسئلة يخاطب بها نفسه أو اللوحات أو ذاتًا عليا ولا تكاد تخلو قصيدة من أسئلة، قد تنتظر إجابات، لكنها فى العادة تمارس التأويل. اسمعه يتساءل: «هل وحشة الأشلاء

الداخلية قد صُفيت؟» (ص ٢٥). إنه يضفى على الأشلاء معنى الوحشة ويجعل لها دخيلة، وهو ما لا تطرحه اللوحة. ثم يشير إلى الرسام من طرف خفى، بصيغة المبنى للمجهول. فأغلب الظن أن فاعل «صُفيت» هو عدلى رزق الله نفسه. ويعزز ذلك أن المبنى للمجهول فى الكتاب، عادة ما يرد الصورة بالتأويل إلى أصل ما، هو الفنان: «صبار السحاب نزعت عنه أشواكه» (ص ١٦)، فراسم الصبار بلا شوك هو عدلى، أما من سمى الكتلة السحابية صباراً ومن افترض أن له أشواكاً نُزعت، فهو إدوار.

وكما يكون السؤال تأويليًا، يشير ضمنيًا لعملية (محاولة) الفهم، والتأويل، فقد يتضمن تأويلاً إذ يكون سؤالاً إنشائيًا لا ينتظر إجابة، وقد يشترك فى التأويل لأن الإجابة عنه تحمل مضمون التأويل نفسه: «كيف يمكن أن يكون سطوع النور تحتانيًا؟» (ص ٤٣). فى السؤال تأويل للضوء بأنه تحتانى لا علوى، لكن الإجابة عنه تستدعى تأويلاً آخر، يجعل المتلقى فى حالة بحث عنه مع الشاعر. وهو بحث قد لا ينتهى، وقد ينتهى عندما يدفع إدوار بإجابته، لاسيما حين يبدو التساؤل انطلاقًا من اللوحة إلى بحث الشاعر فى عالمه الخاص، عن همومه الحميمة:

«لماذا نخلتى ـ مثل نخيل عدلى رزق الله ـ بعيدة؟
عليها شفافية الشعر ووشاية النوستالجيا؟
لأنها استحالة».

أسقط إدوار قيم الشعر والحنين على نخيل عدلى، وبدأ يتأمل فى نخلته ـ رامته، وخلص إلى أنها بعيدة المنال، لتحولها المستمر فى تجليات مختلفة، أو لكون وجودها نفسه مستحيل لكماله وإطلاقه. يحلق إدوار، إذن، فى ملكوت «مستحيلاته» الخاصة، بينما نخيل عدلى ماثل أمامنا فى كثير من مجموعاته.

قد تختلف نخلة إدوار عن نخلة عدلى أو تتفق معها. لكن اختلاف الوسيط، من لفظة إلى تشكيل، يتسبب ولا ريب فى تحوير الدلالة التمثالية، فور أن ينتج خطاب لفظى انطلاقًا من الصورة. ليس فقط لأن الشاعر ذات غير الرسام، لكن لأن إمكانات الكلمة الدلالية مغايرة لبنية توليد الدلالة فى الصورة، وفى العلامات التمثالية بعامة. لذلك، نزعم أن محض الكتابة عن الصورة يدخل الخطاب فى بند التأويل، حتى لو كان اللفظ وصفاً بحتاً مباشراً للصورة.

إن اختلاف الوسيط، من الصورة للكلمة، يبدل معنى الأولى حين تتناوله الثانية؛ لأن الصورة موجودة فى المكان، يمكن للمشاهد أن يكون انطباعاً عن معناها بنظرة محيطة واحدة، بينما فى الشعر لا يكتمل المعنى إلا بتكون الجملة عبر زمن ما. على أن أهم اختلاف هو أن الدال فى الصورة يحدد نسبيًا مرجعه فى العالم: فالزهرة زهرة. أما تأويل مدلوله فيخضع لاعتبارات عديدة فى زهرة القارئ المشاهد، لاسيما إذا كان الدال ملتبساً أو تجريدياً كما هو الحال كثيراً عند عدلى. فى المقابل، دال الكلمة يشير إلى مدلول ذهنى محدد، بينما المرجع هو الذى لا يحده إلا خيال القارئ فكلمة «زهرة» لا تجعل القارئ يتخيل زهرة ذات أوصاف محددة وثابتة، بل يتغير شكل هذه الزهرة بتغير القارئ وخبراته، بل باختلاف لحظات التخيل التى يمارسها القارئ نفسه.

بهذا المنظور، تكون دلالة صور إدوار الذهنية أكثر دقة وضيقا من صور عدلى. فإن أشار إدوار إلى الجسدانية نفهمه، بينما صورة عدلى قد توحى بالجسد أو اللحم أو الغريزة أو المادة، فى ذهن المشاهد. وفى المقابل، تكون الصورة المرجعية التى تخلقها كلمات إدوار أكثر رحابة من صور عدلى. فعدلى يرسم المرأة ونراها كما أبدعها، بينما إذا ذكر إدوار المرأة فهى تكتسى لحمًا متنوعًا بتنوع القراء وتمثلاتهم الذهنية. ليست هذه بالطبع مقارنة تقييمية، بل هى نظرة سريعة لحدود وإمكانات كل من الوسيطين: التشكيل والشعر.

٣ ـ التأويل والتشويش:

اتخذ إدوار الخراط لوحات عدلى رزق الله ذريعة ليبدع قصائد أصيلة يرود بها خيالاته وهواجسه ويروضها، واتخذها محركًا لقريحته، كما كان قارئًا مؤولاً لها. وقد أفضنا فى المقارنة بين التأويلات والمائيات، محاولين تتبع علاقات إنتاج المعنى بينها، باعتبار التأويلات نصًا لاحقًا للمائيات، بالنظر إلى التتابع الزمنى، لا بمعنى تقييمى. لكن مقاربتنا تعتمد

على حقبة إنتاج النص فى علاقته باللوحات، أى عند إبداعه. أما فى حقبة تلقى النص، يختلف الأمر.

فى كتاب (٧ تأويلات ٧ مائيات) الذى أصدره المجلس الأعلى للثقافة، نجد أن قصائد إدوار منشورة دون نماذج من المائيات التى أوحت بها، مما يقطع الصلة بين التأويلات ومنطلقها التشكيلى، ويشوش على القراءة التى قدمناها. من يقرأ الكتاب لا يفهم بالضرورة العلاقة الحميمة بين القصائد والمائيات، لاسيما فى ظل غياب مقدمة توضيحية، كما يشوش تعبير «التأويلات» على التلقى فهو يستدعى النظر إلى «الأصل» الذى تم تأويله، وهو غائب عن الكتاب.

لكن هذا لا يعنى أن قراءتنا سليمة، فى مقابل أخرى منقوصة، تفتقد حضور العمل التشكيلى. كل ما فى الأمر، أن طبع القصائد دون المائيات المعنية يخلق علاقات جديدة للمعنى؛ بحيث تبدو القصائد عملاً مستقلاً تمامًا، وبحيث تبدو المائيات الجديدة المنشورة مع التأويلات نصًا مصاحبًا، تولد فى تفاعلها مع قصائد إدوار معنى جديدًا. إذا نظرت إلى القصائد على أنها عمل مستقل، تخلصت من الرغبة فى البحث عن أثر التشكيل فى القصيدة، وركزت على القيم الشعرية وخصائص النص، وإن بقيت بعض المناطق مبهمة، مثل الإشارات إلى ملامح تشكيلية محددة عند عدلى.

يقول إدوار فى «نشوة النشيد الكونى»: «كيف تقع بؤرة النظرة فى الجناح لا فى القلب؟» (ص ٤١). يصف الشاعر هنا بؤرة اللوحة عند عدلى وكيف أن مركزها فى الجانب لا فى الوسط، وهو فهم يعززه قراءة دراسات إدوار عن عدلى، حيث يستخدم مجازى القلب والجناح، بديلين عن تعبيرى الوسط والجانب. لكن إذا كان القارئ يجهل الباعث التشكيلى على إبداع القصيدة، فسيتغير فهمه للنص أو سيتعرض للتشويش. إما أن ينظر للحديث عن البؤرة على أنه مبهم وغامض أو يعزو النظرة المعنية إلى موتيفة العين الموجودة فى اللوحة الموصوفة: «حلمة العين البللورية عين عضوية» (ص ٤١)، فينقلب المفهوم من الإشارة إلى نظرة المشاهد ليصير إشارة إلى نظرة عين موجودة باللوحة.

بصفة عامة، تعيد المائيات فى الكتاب موقف اللوحة وتأويلها، لأن المائية المرتبطة بالقصيدة تسبقها ولا تليها أو تتوسطها، كأن القارئ ينظر للوحة، ثم يقرأ قصيدة عنها، أو مرتبطة بها، علمـًا بأن اللوحات رسمت بعد كتابة القصائد. لكن عدلى اختار لكل قصيدة ما يناسبها، فنجد مثلاً أشكالاً يمكن تأويلها على أنها فخذان يتوسطهما نهد بألوان شفافة بللورية (ص ١١) تسبق قصيدة «بللوريات الشهوة»، فنجد تراسلاً بين الفخذين المفتوحتين والشهوة وبين الألوان الشفافة وفكرة البللورية. أما المثل الواضح، فهو مائية تمثل زهرة ذات كأسين (ص ١٩) تسبق قصيدة «زهور المحاياة».

لأن عدلى رزق الله يتأمل دائمًا هواجس بعينها ويغوص فى بحثه الفنى فى موتيفات كثيرًا ما تصادفها فى لوحاته، لم يكن هناك انقطاع بين القصائد والمائيات المصاحبة لها فى الكتاب. فلوحات عدلى المنشورة مع التأويلات تحمل الخصائص نفسها التى يشير إليها إدوار أو يتذرع بها فى كتابته. فنجد ألوان الشفافية، ونجد التناقض بين الدكنة والنور، وبين الألوان الصارخة والألوان القاتمة، ونجد التشكيل الذى يعتمد على المثلث: كأنه فخذان منفرجتان أو هرم أو انفجار كونى صخرى، كما نجد فكرة الحياة النابتة من صخرة ما أو من فلقة ما، قد تكون أرضًا أو فرجًا، إلى آخر ذلك من التيمات التى تدل عليها عناوين القصائد ويمكن تتبعها بمجرد قراءة سريعة لها. لكن تظل هناك تفاصيل كثيرة فى القصائد لا يمكن أن تحيط بها مائيات سبع، يجمع بينها أصلاً موضوع تحية إدوار الخراط فى عيده السبعينى. كما تظل هناك خطورة إمكان أن يقرأ المتلقى قصائد إدوار على ضوء المائيات المنشورة معها وحدها فلا يلتفت مثلاً للجسدانية فى «نشوة النشيد الكونى» لأن المائية المصاحبة لها غارقة فى الضياء والشفافية والبياض.

الجميل فى تجربة تجاور المائيات والتأويلات أن المائيات نفسها فى الكتاب هى ضرب من التأويل لعالم إدوار وشخصه، يقوم به عدلى، دون أن يشير إلى أعمال بعينها، بقدر ما يشير إلى خصال وموتيفات جامعة فى عالمه. تحمل المائيات السبع هرمًا صريحًا إشارة إلى قامة إدوار الفنية والأدبية. ويحمل كثير منها فكرة النبتة المنبثقة عن الصخر أو الأرض: زهرة، زهرة/ شمعدان كؤوسها أهلة وصلبان، نبات صبارى، أى الإبداع والإيناع، حتى فى قلب الصخر

والصحراء؛ أى حتى فى قلب الحياة القاحلة بظروفها الاجتماعية والفنية الصعبة. عناق الهلال والصليب نفسه معلم من معالم روايات إدوار، يتجلى صراحة فى (يقين العطش) مثلاً. أما الأفخاذ والأرحام التى تصادفها فى المائيات فتذكرنا بشبقية وجسدانية كتابة إدوار، وهكذا دواليك.

تجربة المائيات المؤولة شعراً واللوحات التى تؤول الأدب عند عدلى وإدوار تفتح المجال لشكل جديد من تجاوارت ـ وتجاوزات ـ الإبداع فى ثقافتنا، وتمهد الطريق لإثراء البصر فى عالم عربى يحكمه السمع (والطاعة!)، وتؤكد ريادة إدوار فى مجال جديد يضاف إلى رصيده فى مجالات أخرى، فها هى قصائده بمصاحبة لوحات أحمد مرسى تصدر بعد أشهر قليلة من ظهور كتابه مع عدلى رزق الله. وها هو يثير النقاش والنشاط الأدبى ـ معه أو ضده ـ شاعراً، مثلما فعل روائياً وناقداً.

الهوامش :

(١) إدوار الخراط وعدلى رزق الله: **٧ تأويلات و٧ مائيات** المجلس الأعلى للثقافة. القاهرة. مارس ١٩٩٦.

(٢) بحكم احتكاكه بالمثقفين محترفى الكلمة من كتاب وشعراء، يمثل عدلى رزق الله حالة خاصة بين الفنانين؛ إذ كتب عنه العديد من الشعراء نقداً وشعراً. لكن اللافت فى علاقته بإدوار الخراط هو غزارة ما كتب الأديب الكبير نقداً وشعراً واستمراره على مدار عشر سنوات، من ١٩٨٥ إلى ١٩٩٥.

(٣) انظر مثلا: Dominique Combe Les **genres littéraires** Hachette. Paris. 1998. p. 14- 16.

(٤) نفسه. كذلك انظر رسالة جوزين جودت عثمان وكتابها عن **شعرية** سنجور، إذ تعتمد تعريفًا للشعر: الصورة والإيقاع والانفعال، وهى نظرة تنطبق بشدة على عالم إدوار الشعرى.

(٥) إدوار الخراط **طغيان سطوة الطوايا**. أصوات أدبية ١٥١. الهيئة العامة لقصور الثقافة. القاهرة. مارس ١٩٩٦.

(٦) تذهب ماجى عوض الله المذهب نفسه فى تناولها قصيدة لوليد منير عن لوحة لعدلى رزق الله. انظر Maggie Awadalla: "Painter in Poetry/ Poet in Painting **Alif**. no 11. AUC. Cairo. 1991. p.162.

(٧) لتحديد تواريخ اللوحات، اعتمدنا البيانات الموجودة على الكروت التى يطبع عليها عدلى رزق الله نسخًا من أعماله. كما اعتمدنا على ملزمة لوحات عدلى بالعدد ١١ من مجلة **ألف**، ١٩٩١. وعلى كتب: **مائيات ١٩٨٦ ومائيات صغيرة ١٩٨٩** لإدوار الخراط، **والوصول إلى البداية** لعدلى رزق الله. مجمع الفنون، وعلى مفكرة المجلس القومى للطفولة والأمومة ١٩٩١ بريشة عدلى رزق الله.

(٨) إدوار الخراط: **مائيات ١٩٨٦، عدلى رزق الله** . القاهرة ١٩٨٦. ص ١٢.

(٩) ماجى عوض الله، سبق ذكره، ص١٥٤ ـ ١٧٣. تعتمد ماجى فى دراستها على رصد موتيفات محورية مشتركة بين النصوص واللوحات التى تتناولها، مثل الوردة، القوقع، إلخ.

(١٠) إدوار الخراط وعدلى رزق الله: **٧ تأويلات و٧ مائيات**، سبق ذكره، ص ٤١ ـ ٤٢.

(١١) انظر: ملزمة لوحات عدلى رزق الله بمجلة **ألف**، عدد ١١، ص ١٨١.

(١٢) إدوار الخراط: **مائيات ١٩٨٦**، سبق ذكره، ص ٦.

(١٣) نفسه، ص ١٠.

(١٤) حسن سليمان: **سيكولوجية الخطوط**، دار الكاتب العربى، المكتبة الثقافية ١٧٥، مايو ١٩٦٧، القاهرة، ص ٧.

(١٥) ماجى عوض الله، ص ١٥٦. ونحن نقترب فى ملاحظتنا من تعليق إدوار على لوحات عدلى فى **مائيات ١٩٨٦**، ص ١٠.

(١٦) انظر: القصائد فى: **٧ تأويلات و٧ مائيات**، سبق ذكره.

(١٧) نفسه، ص ٥١.

(١٨) انظر مثلا: Raymonde Debray Genette **La pierre descriptive.** Seuil. Paris. 1988.

(١٩) إدوار الخراط: **طغيان سطوة الطوايا**، سبق ذكره، ص ٩

(٢٠) **٧ تأويلات و٧ مائيات**، سبق ذكره، ص ٧.

(٢١) إدوار الخراط، «تأويل أول إلى عدلى رزق الله»، مجلة **ألف**، العدد ١١، ص ٥٧ ـ ٥٩.

(٢٢) **٧ تأويلات و٧ مائيات**، سبق ذكره ص ٧.

(٢٣) نفسه، ص ٣١.

(٢٤) انظر أمثلتنا التالية فى: نفسه، ص ١٥.

(٢٥) نفسه، ص ٨.

(٢٦) نفسه.

(٢٧) نفسه.

(٢٨) نفسه، ص ١٥.

(٢٩) نفسه، ص ٥٩.

(٣٠) انظر: إدوار الخراط: **مائيات ١٩٨٦**، سبق ذكره.

(٣١) ماجى عوض الله، سبق ذكره، ص ١٦٤ ـ ١٦٥.

الأنثى..الإسكندرية..الماوَراء

سحر الموجى*

يشير عنوان ديوان إدوار الخراط (لماذا؟ قصيدة حب) ـ ١٩٩٦ـ إلى أنه ديوان/ سؤال، ديوان/ أسئلة، وبمعنى أدق هو ديوان/ رحلة بحث ليس ببساطة عن الحب ـ كما قد يوحى العنوان ـ ولكن عما يمكن أن نطلق عليه الحقيقة ـ اليقين ـ المطلق. (لماذا؟ قصيدة حب) هو محاولة لتحدى الأفق، محاولة الخراط أن يجمع البحر، أن يمسك به كله فى قبضته (سؤال من قصيدة «قواقع» أضعه أنا فى شكل تقرير).

وتتمحور أسئلة «لماذا ؟» حول الأنثى وحول الأماكن: باريس، الصحراء، قرية الصعيد، وبشكل أوضح الإسكندرية. هدفى من هذه القراءة مناقشة كلا المحورين وتوضيح أن كليهما بالرغم من كونه محوراً وموضوعاً أساسيًا فإنه ليس هدف رحلة البحث. أى أن الأنثى ـ بكل غنى وثراء هذا العنصر فى أعمال الخراط بصفة عامة وشعره بصفة خاصة ـ تشغل حيزاً كبيراً، ولكنها ليست مغناطيس الرحلة أو القلب الذى يجذب الشاعر نحوه، بل هى أداة أو وسيلة للوصول إلى ما وراء الاتحاد بها. هى عنصر ثرى لأنها فى «لماذا؟» جسد يشتهى، ماضٍ دائم الحضور، أسطورة أبدية متعددة الأبعاد، بالإضافة إلى كونها حقيقة سيكولوجية وربة إلهام فى اللحظة ذاتها. والتفكيك الذى أنويه الآن هو محاولة إيضاح أن الأنثى فى «لماذا؟» نقطة منطلق ومحور، ولكن إلى أين؟ هذا هو سؤالى.

يبدأ بها الخراط الديوان حتى قبل القصائد ذاتها. نجدها فى الإهداء. فهى الحبيبة والملهمة التى يدين لها بالنور على هدب أفقه وبالظلمة التى تهدم أسوار روحه فى زلزال من الحب. النور/ الظلمة ـ هذا الثنائى الخالد ـ شقّى العالم وجانبى الروح ونصفى الوجود يتجسدان بها ولها. وكأن فى هذا الإهداء نقطة منطلق الديوان ـ تأكيد أنها كل شئ ـ ، وكل شئ لها.

* باحثة وقاصة مصرية.

ولنستعرض أولاً، بشكل سريع، تعدد مستويات الدلالة فى عنصر الأنثى، كما نراه فى الديوان. هى جسد مشتهى:

«قبلة مشتهاة لن أحققها أبدا
على وجنة ناعمة
أو بين شفتين مفتوحتين للحنان».

ولكنها ليست ببساطة مجرد جسد. فى «إيروتيكا مبتورة»:

«بالأمس حلمت أن رأسى المجزوز
يتدحرج على فخذيك المرتفعتين
فوق حافة العدم».

تصف القصيدة تجربة الالتحام الجسدى على أنها:
«نشوة تتحدى الفناء
ولا تفنى
فوق حافة العدم».

واشتهاء الجسد هنا ليس مجرد ابتغاء الفعل الجسدى بل هو بحث عن الخلود/ البقاء/ النشوة التى تتحدى الفناء والعدم داخل هذا الفعل ومن خلاله.

وهى أيضًا ماضٍ دائم الحضور فى كل اللحظات وكأنها تنفى وجود الزمن.. فوجودها إلى جانبه فى باريس «فى صبح غائم» يتحول من مجرد حدث/ فعل ماضٍ إلى وجود قائم:

«هذا لن يعود أبدًا
لكنه لن ينقضى
أحس ثقل رأسها الآن
بعد مرور كل هذه السنوات
ورائحة شعرها.
هذه النظرة
ليست زهرة ذابلة
لكنها مع ذلك ليست تمثالا
يتحدى الزمن».

وبالرغم من نفى الخراط قدرة هذه النظرة على تحدى الزمن إلا أن مفارقة وجودها فى هذا الإطار الشعرى هو تحدٍ للزمن. وفى قصيدة «لم أقتنع»:

«صوتها الناعم سيالاً بالجنس
يأتينى عبر سنوات من ظلمة الصمت».
هل هو صوتها؟ أم وهمى؟
عندما سألت لم أعرف أن أجيب».

يبقى، بالطبع، هذا الغياب الجسدى الحاضر أبداً فى الروح مقترناً بالشك مثل أسئلة أخرى كثيرة داخل الديوان.

والأنثى فى «لماذا؟» أسطورية الأبعاد تمامًا، كما يصفها ميخائيل فى (رامة والتنين):

«إيزيس... إلهة الحب القديمة والأولى والدائمة. العذراء أم حوريس أم المسيح وستنا الطاهرة. عشتروت برسيفون هيرا ديميتير أفروديت جماع المريمات، الجوهر غير الفانى الزاهية الألوان المتلقية المخصاب».

هى جوهر واحد وإن تعددت أشكاله. يتساءل الخراط فى «على نهر الأردن»:

«هل كان هذا الديك الفخور المتحدى
إرهاصًا مستلفا بديك آخر
كان شاهدًا على أجمل نشوات جسدى
وعلى استغراقات روحى
بين أحضان حتحور رامة المغوية
طلعت لى من حافة بحيرة قارون
فى غروب مضرج المياه بحمرة إلهية لا شك فيها».

وارتباط الأنثى بالأسطورة ـ وبالجانب الإلهى فيها بشكل أكثر تحديداً ـ إنما يكسبها صدق الحقيقة الأبدية التى لاشك فيها. حتى إن اختفت أشكالها. إلا أنها حقيقة موضوعية؛ قائم وجودها خارج الذات وفى الوقت نفسه داخلها. أى أنها لاتوجد فقط كأسطورة/ حقيقة مكتفية بذاتها، بل تتغلغل داخل اللاوعى الفردى لتتوج نفسها حقيقة سيكولوجية داخل ذات/ وعى الشاعر. هى أيًا كان اسمها:

«رامة نعمة نوريس أيا كانت أسماؤك
حتحور إيزيس ليليث عشتار إينانا

أى ذاتى الأخرى
ما زلنا غريبين».

أيًا كانت أسماؤها هى ذاته الأخرى. هى Anima الخراط التى يعنى التحامه معها حياة ذاته المبدعة نفسها؛ لأن فى هذا الالتحام ما يسميه عالم النفس C.G.Jung عملية الاكتمال النفسى؛ أى عملية التصالح بين وعى الفرد ومحتويات لاوعيه وانتقال الصور الموروثة Archetypes من مجال اللاوعى إلى دائرة الوعى؛ ومن هذه الصور صورة الأنثى. من يمر بعملية الاكتمال النفسى هذه (كما توضح فريدا فوردام) «يصبح واعيًا بتفرد ذاته فى اللحظة نفسها التى يدرك فيها أخوته مع كل الكائنات الحية وحتى مع الجماد والكون ذاته». ويشير هذا التفسير إلى أهمية الاكتمال، ليس فقط على المستوى الخاص للفرد ولكن أيضًا على المستوى العام؛ لأنه الطريق إلى الوعى الناضج المكتمل العميق بالكون بأسره.

ويجدر هنا أن أشير إلى ارتباط هذا المفهوم برحلة بحث الخراط كما أراها فى «لماذا؟»؛ حيث إن هذا الاكتمال مع الأنثى بداخله ما هو إلا حلقة فى رحلة البحث تقود إلى ما ورائها. الاكتمال يعنى تدفق الذات المبدعة فى دائرة البحث. وهذا ما يشير إليه الخراط عندما يصرح أن تدفقه الإبداعى كان وما زال فى قمته بعد أن خرجت رامة للحياة فى (رامة والتنين).

ولكن هذا الالتحام ليس سهلاً ولا نهائيًا لأنها «الأنثى» مراوغة مثل الحقيقة تمامًا:

«تظلين على قربك الحميم ـ
كما لم أقترب من أحد فى هذا العالم قط ـ
غريبة عنى».

وترتبط الأنثى فى شعر الخراط سواءً كانت شهوة جسدية/ روحية، ماضيًا حاضرًا، أسطورة، حقيقة سيكولوجية أو ربة إلهام، ترتبط ارتباطًا عضويًا بإسكندريته، تجرى فى عروقها وتتخللها وتغير من لونها «مثل الخمر فى الماء» (كما تعبر كاترين ايرنشو عن تجربة مختلفة فى رواية إيميلى برونتى «مرتفعات ويذرنغ»). الإسكندرية لا يمكن أن تكون مجرد مكان بل هى كيان أنثوى طاغ الحضور، نابض بحياة أبدية متعددة الأبعاد، متعددة الأزمنة وفى الوقت نفسه خارج إطار الزمن. وهذه الخاصية هى ما يؤكد الخراط وجودها فى الكتابات الأدبية الأصيلة عن الإسكندرية. تلتحم الأنثى بكل أبعادها مع الإسكندرية بشكل يصعب معه الفصل بينهما:

«بركة الدم تحتها تلمع
مصابيح الشوارع فى الإبراهيمية وكامب شيزار
تومض فى نور الفجر الصامت المكبوت
صلصلة أجراس الكاتدرائية المرقسية
وكنيسة العذراء فى محرم بيه
تترامى فى سماء الإسكندرية المضطرب
لم تنفجر بعد حموة الصباح
أهذا يسوع ـ ارفيوس العائد من هاديس
أم هو ضحية ديونيزية لا بعث لها ولا نشور؟».

وفى هذا المكان تحديدًا تصرخ العابدات رغبة فى فعل الحب. وفى هذه القصيدة «قدسية أخرى» نرى التحام الأنوثة مع الإسكندرية، وكأن المكان ينبض بصفات ومشاعر حسية شبقية فى اللحظة ذاتها التى يلتحم فيها هذا الجو الديونيزى مع صلصلة أجراس كنيسة العذراء والكاتدرائية المرقسية. تنصهر الأضداد فى حرارة فرن الكيميائى القديم ليخرج لنا بعنصر جديد نفيس، وإن كان من الصعب تسميته.

فى قصيدة أخرى «إيروتيكا بحرية» تصبح الإسكندرية/ الأسطورة أنثى حية تلتحم مع الشاعر التحامًا جسديًا/ روحيًا فى «سطوة ديونيزية»، وكأن عملية الاكتمال النفسى (السابق ذكرها) تتم أمام أعيننا مع الإسكندرية/ الأنثى:

«القبلة المسكرة لا تنحسر خمرتها
متقدة ومبلولة بالحنان بعد مرور السنين
بينما اليدان تطوقان خصر الإسكندرية الرقيق
الموسيون ما زال عامرًا بالآلهة
قبرص ليسبوس وديلوس فى متناول العناق».

والاسكندرية/ الأنثى هى أيضًا الوطن وإن كان منفى:

«وطنى بين ذراعيك الناعمتين، بين ساقيك،
أين وطنى؟

يومى غربة لا تنتهى، هكذا قلت لنفسى كثيرًا
طال بى المنفى».

هى الوطن كما يؤكد الخراط ذاته عندما يقول:

«الإسكندرية فى ذهنى... هى مصر كلها. تتميز بالاختلاف الذى يشكل تناغمًا. هى غنية بالعديد من الموروثات الثقافية التى ليست فقط مفارقة ولا تاريخية ولكنها لا زالت تحوى طاقة فعالة».

وهذا الموروث الثقافى المختلف المتناغم الذى هو ليس ببساطة مصدر إلهام، بل مصدر تشكيل للذات المبدعة للخراط. هذا الموروث الثقافى هو الذى يقودنا وراء الخراط فى رحلة البحث من الإسكندرية إلى البحث المعرفى، الركض وراء شبح الحقيقة المراوغ.

غالبًا ما تقترن لحظات الالتحام مع الأنثى أو الإسكندرية بلحظات الشك والتساؤل (كما أشرت سابقًا فى قصيدة «لم أقتنع» وفى قصائد أخرى):

«هل أنا أعرفك؟ يا للسؤال
نعم. أعرفك.
وتظلين على معرفتى ـ غريبة عنى».

فى «لماذا؟» يكمن دومًا وراء الالتحام، أو الرغبة فى الالتحام شغف السؤال، حرقة الوصول إلى الحقيقة:

«لست أنا الذى لم يصل قط
إلى حقيقتك
إلى حقيقته
لست أنا الذى وجد فى عينيك
خلاصًا لم يتحقق قط».

وتكرار النفى فى هذه القصيدة «لست أنا» إنما هو تأكيد أن الشاعر هو بالذات الذى لم يصل إلى الحقيقة ولا للخلاص من خلالها. هى، إذن، ليست كيانًا أنثويًا فقط، هدفًا فى حد ذاتها، بل هى وسيلة، عتبة لابدّ أن يتخطاها ليصل إلى ما وراءها ـ الحقيقة والخلاص.

والماوراء وحرقة الإمساك به لا يشغل المساحة التى يشغلها محورا الأنثى والمكان فى «لماذا؟» ولكنه هناك طوال الوقت محركًا أساسيًا وراء رحلة البحث يظهر فى لمحات. هل نصدق الخراط مثلا عندما يقول فى نهاية «دوار خفيف فى الصباح»:

«آلهتى ـ من زمان ـ قد هجرتنى».

أو عندما يقول:

«ما من إله رحيم».

أو أنه:

«لن يكون ثم لقاء تحت العرش الإلهى
بل ضياع على هذه الأرض
دون خلاص».

قد توجد شكوك لا تتعلق بجوهر الوجود الإلهى، ولكن بشكل أو الإطار الخارجى لهذا الوجود. الجوهر قائم لا يمس وإلا ما كانت هناك رحلة بحث من الأساس. أتفق مع وائل غالى* عندما يصف إله الخراط بأنه «إله مجهول الهوية، لأنه متراكب الدلالات الدينية والفرعونية والمسيحية واليونانية والرومانية والجاهلية والإسلامية». ولكنى أرفض أن ينحصر هذا الإله فى إطار الإرادة الجسدانية، حالة من حالات الشهوة، مجرد نقطة زمنية، وبكلمات غالى: «لحظة من لحظات الإرادة الشبقية التى تتعلق بها الإرادة، وهى فى ذروة الشهوة». إن كان هذا صحيحًا فلماذا تستمر معاناة السؤال ولا تنقطع الرغبة فى الوصول إلى ما وراء النشوة، رغم تكرار التجربة (تجربة الفعل الحسى) فى شعر الخراط، إلى درجة يصبح معها الفعل بمستوياته الحسية هو القصيدة ذاتها بلا انفصام، وكأن القصيدة هى فعل الحب ذاته. لماذا إذن يتجدد

* مجلة القاهرة، عدد ١٥٠، مايو ١٩٩٥.

السؤال وتبدأ دومًا دورته من جديد. لابد أن هناك شيئًا آخر وراء القصيدة. إنه اشتهاء الحقيقة، اليقين الذى لا يملك الخراط إلا أن يكون الشعر وسيلته:

«حتى الشعر لم يعد ينفع الغلة
ولا يروى عطشًا مقيمًا أوليًا
هو اليقين الوحيد، أو يكاد».

وكأن الشعر ليس مجرد التعبير عن رحلة البحث عن المطلق وإنما الرحلة ذاتها. ويبقى اليقين الوحيد هو عطش السؤال، أى اللايقين.

قد يختار أبوللو «إله المعرفة» عنوان الديوان «لماذا؟» محدداً شكله بوصفه رحلة معرفية وقد يحدد ديونيزيوس مسار الرحلة داخل شرايين الإسكندرية وفى الرحم الأنثوى وثنايا الجسد، ولكن أبوللو وديونيزيوس، ما هما إلا الوسيلة لا الغاية. الغاية هى اقتناص «لحظة كالأبد» (عصفور سخن) أو نشوة «فوق حافة العدم» (إيروتيكا مبتورة). الغاية المستحيلة الممكنة فى «لماذا؟» هى الجوهر/ المطلق/ غير الفانى.

بالرغم من الاختلاف الواضح فى المستوى الفنى بين قصائد الخمسينيات وقصائد التسعينيات (حيث تتخلص القصائد الأخيرة من الطول الشديد والتكرار، تتكثف التيمات وتخفت حدة السنتيمنتالية) فإن وجود قصائد الخمسينيات ضرورى؛ حيث إنه يؤكد استمرارية رحلة البحث التى بدأت قبل أربعين عامًا. تمضى السنون وتختلف الصيغة الفنية وشكل السؤال، ولكن الخراط يظل يسأل بالحرقة نفسها واللوعة نفسها والمتعة نفسها والرغبة فى الوصول إلى الحقيقة والخوف من نهائية الوصول إليها والأمل أن تتجدد الرحلة ليعود من جديد إلى نقطة البداية؛ لأن فى هذا الشكل الدائرى للبحث (العودة دومًا إلى البدايات) الضمان لاستمرارية الذات المبدعة حية، نابضة، صارخة من قسوة الألم وقسوة المتعة.



ملاحظات على أعمال إدوار الخراط

سامى على*

إننى على صلة وثيقة بإدوار الخراط فهو صديق من أيام الطفولة. والمناخ الذى استعاده فى كتابته مناخ شاركنا فيه معًا، ومسيرته الروحية لاتزال قريبة جداً من مسيرتى، وإن كانت وسائل التعبير عندنا، وخبراتنا، مختلفة فى المكان، وفى الخصوصية. ومع ذلك فإن هناك شيئًا مشتركًا بيننا فى العمق، ولعل ذلك هو الذى يتيح لى أن أقول شيئًا عن تطوره الشخصى باعتباره كاتبًا.

ذلك أن نصه من الصعوبة بمكان، وهى صعوبة تعزى أساسًا إلى لغة جديدة بالنسبة إلى اللغة العربية الكلاسية أو غير الكلاسية؛ أى أنها لغة مبتكرة للغاية وتظل قريبة للغاية من أصولها، فهى قد تغلبت على تلك العقبة الأولى فى كل مسعى لكتابة الرواية بالعربية، أعنى بها عقبة الاختلاف الجذرى بين العربية المكتوبة واللغة المحكية، فهما سُلّمان أو ديوانان منفصلان تمامًا، مما يفضى إلى أن الانفعال لا ينتقل إلى اللغة المكتوبة، ذلك أن الانفعال هو دائمًا متصل باللغة المحكيـة، باللغـة الأم أو لغـة الأم؛ أى أنه يمر أولاً وقبـل كل شئ عبر الجسد.

إن العمل الأولى عند إدوار الخراط هو خلق لغة تتجاوز هذه الثنائية. يمكن أن نجد القيمة الانفعالية لكلمة بعينها ، بينما تضيع هذه القيمة إذا ما عبرنا من لغة محكية إلى لغة العلم. إن القيمة التعبيرية لكل كلمة تتوقف على علاقتها بغيرها، وعلى إمكان أن تنتقل هذه العلاقة عبر لغة الأم التى هى دائمًا لغة جسدانية. وهو ما نراه مثلا فى روايات نجيب محفوظ، فهى روايات مصرية بسياقها، وبإلهامها الواقعى، ومع ذلك، فإننا ننتقل فى الحوار عند نجيب محفوظ من اللغة المحكية إلى العربية الكلاسية مما يخلق فجوة لا تصدق، وهى فجوة يمكن أن نلحظها فى الترجمات الفرنسية التى احتفظت بالمستوى التعبيرى نفسه.

* باحث ومترجم، مدير مركز البحوث النفسجسمية بجامعة باريس.

أما عند إدوار الخراط فهو ينمى لغة - ولا أقول أسلوباً - تتجاوز هذه الثنائية، وهى لغة يمكنه أن يدمج فيها العامية المصرية، دون أن يحس المرء أن هناك انقطاعـاً أو أن هناك انتقالاً إلى لغة أخرى. ومن ثم، فإن الحساسية البالغة فى أسلوبه تجعله قادراً على أن يجد فى اللغة العربية آثار اللغة المحكية، دون أن يكون فى هذا الكشف نوع من لَيِّ الذراع أو التشويه للأجرومية أو للمعجم. فهناك، إذن، بحث عن الأصول فى اللغة العربية وعن إمكان العثور على الجذور المشتركة بين لغة الكلام ولغة الكتابة، فى لغة تتوسط الجسد وتعبر دائمًا من خلال الجسد، وهو ما أجد أنه فى مركز عمله الشخصى، وفى الأدوات التى وجدها ليعبر عن شئ ما يظل دائمًا مما يستحيل التعبير عنه، شئ يتجاوز كل لغة، وبهذا المعنى فهو شئ شعرى ولكنه شعر لا يضاف إلى العمل إضافة خارجية، بل هو فى قلب العمل الأساسى. عند إدوار الخراط هذا الهدف، هدف الوصول إلى ما لا يمكن قوله من خلال ما يمكن قوله، وإعادة تكوينه عبر تجربة شخصية بالغة الثراء، وهو ما يتأتى دائمًا من خلال خلق لغوى.

أول مجموعاته كتاب بعنوان (حيطان عالية) - أفضل ترجمتها إلى الفرنسية بـ «عالية هى الحيطان» - وهى مجموعة قصص قرأناها معاً وهى مخطوطة. فى هذه القصص يوجد هذا الهدف الأول: التغلب على الفرق بين لغة الكلام ولغة الكتابة العربية، ومع ذلك فهناك البنية الكلاسية، أى أن هناك فرقًا بين المكان والزمان، والشخصية القصصية. فالشخصيات توصف هنا فى إطار، والإطار يوجد ببساطة لكى يحتوى على الشخصيات ويدعمها.

أما بعد ذلك مباشرة، أى بعدة سنوات، فى المجموعة الثانية لقصصه (ساعات الكبرياء)، فإننا نرى على الفور اختفاء الفرق بين الشخصيات و المكان والزمان، ومن ثم فهو يتجه فى كتابته على نحو مطّرد إلى وحدة، إلى تكامل لكى يضم أبعاداً أخرى من المكان والزمان، مما يؤدى إلى جوهر الشعر نفسه.

العنصر الروائى هنا يظل عنصراً مصاحبًا. إن مركز الأهمية ينتقل بسرعة من المحتوى الروائى بالمعنى الكلاسى للكلمة، إلى رؤية تتركز أساسًا على المكان والزمان. وبعد ذلك بقليل نجد (ترابها زعفران)، أى نجد كتاباً يدور فى الموضوع نفسه، الموضوع هنا هو خبرة الزمنية والمكانية. إن كل الخبرة المستعادة فى هذا الكتاب من أوله إلى آخره، وقد أعيد خلقها من خلال اللغة نفسها، بالغة الحساسية وبالغة الجسدانية، خبرة تعيد لغز الذاكرة، بالانتقال من الحاضر إلى الماضى المزدوج المستوى فى الطفولة والمراهقة، ولكن الذى يتكلم إنما يضع نفسه فى المستويات الثلاثة فى الوقت نفسه، وابتعاثه هو ابتعاث الذات التى تتضاعف، فى الوقت نفسه الذى يتضاعف فيه الموضوع؛ أى أن الأمر يتعلق هنا باكتشاف وتنقيب من خلال لغة تشير إلى تنوع واختلاف الخبرة بالعالم الذى يعاد خلقه، وفى خلال هذا التنوع يبقى شئ ما يتجاوزه، ويقع فيما وراءه، وينتمى إلى الخبرة الصوفية.

الخبرة الصوفية هنا تندمج فى الصوفية العربية، أى أنها صوفية جسدانية، فليس هنا مرة أخرى ثنائية وتضاد بين الروحانى والجسدانى، بل إنها تظل صوفية جسدانية تشتمل على الحواس جميعها وتوحدها، ولا توحى بأن هناك تضاداً بين المستويات المختلفة. وليس من قبيل الصدفة أن الرواية العظيمة الأولى التى أعمل فيها إدوار الخراط هذه الرؤية، من خلال ابتعاث كتاب كامل حول موضوعة بعينها، تنتهى بأبيات من شعر الحلاّج تتصل بالتنين. وليس من قبيل الصدفة أيضاً أن عنوان هذه الرواية هو (رامة والتنين).

ما أريد أن أقوله إن هناك ملمحًا أو سمة خاصة، لا فى الأدب العربى وحده بل فى الأدب العالمى كله، هو أن هذه الرؤية التى توحد بين الحس والروح، تجنح نحو البحث عن الوحدة فى شئ ما يتجاوز الخبرة الشخصية، ويتجاوز قبل كل شئ مستوى علم النفس.

أريد أن ألح على تبيان بعض خصائص أسلوب إدوار الخراط، النقطة والشولة، وهو أمر مهم بدا أنه من التفاصيل التى لا دلالة لها فى العربية. فأسلوب إدوار الخراط يتحدد بالنقطة والشولة، وذلك على نحو لا عقلانى وخاص وشخصى. ففى الفن الكلاسى كما تعرفون ليس هناك تنقيط. إن التنقيط حركة عقلية بحتة أى أن فهم الجملة

يتطلب الوقوف فى لحظة معينة. أما هنا، فإن استغلال النقطة والشولة قد أتاح للمترجم أن يكتل مجموعات من الجمل لكى تكون جسماً واحداً، وهذا أمر مهم.

هناك نقطة أخرى أحب أن أشير إليها هى أن الأسلوب نفسه فى كتابته بالعربية، يميل أحياناً إلى إعادة خلق هذه الوحدة حيث تمتزج الأشياء وتشتبك،، أى تتخلق باعتبارها جسداً موحداً، وذلك باستخدام كلمات الجناس، كلمات يتكرر فيها حرف بعينه، أحياناً يجد الكاتب نفسه، لدهشته، وقد استحوذت عليه هذه الجمل التى تأتى كأنما كل الجمل جملة واحدة؛ إلى هذه الدرجة نجد أن الكلمات تخترق بعضها بعضاً وينفذ بعضها إلى بعض، مما يخلق صورة كاملة حيث نجد أن الكلمات المختلفة تعيد إنتاج هذه الرؤية التى تنفذ الأشياء فيها من بعضها إلى بعض وحيث الأشياء ، فيما وراء التنوع والاختلاف، تهدف إلى شئ ما موجود باستمرار وغائب باستمرار.

البعد الشبقى، هنا، يمثل ذلك البعد من الرؤية، حيث الغياب حضور، والحضور غياب.

أعتقد أن بعد الذاكرة هنا إنما ينبع من هذه الرؤية، وهى رؤية نجد فيها أن الزمنية شائقة جداً وأساسية جداً. ومع ذلك فهى زمنية تنفى الزمنية.

إننا نجد فى كتابته كلها هذه الزمنية التى هى نفى للزمن وإدراك لأبدية ما.

وهناك صور فى غاية القوة ولكنها تمضى فى ذلك الاتجاه نفسه، من ذلك صور الطيران، فإن هناك فى هذا الكتاب أهمية كبيرة للأشياء التى تطير، وللأشياء التى تسقط، ومن أقوى الصور فى الفصول الأخيرة صورة تلك الفتاة المراهقة التى تنتحر، مما أوحى إلىّ بالصورة التى تأتى فى الأحلام أحياناً: صورة سقوط لا ينتهى، أى فى زمن لا ينتهى، هو زمن السقوط، وفى الوقت نفسه زمن التحرر.

أريد أن أوضح ما أعنيه بالمكان والزمان فى رحلة هذا الاكتشاف للذات وللعالم، فمن الواضح أن الماضى والحاضر شئ واحد، كما أن لغة الكلام ولغة الكتابة شئ واحد، كما أن الجسد والروح شيء و احد، والإلهى وغير الإلهى شئ واحد، فى هذا كله تجاوز نحو حد من الصعب الاقتراب منه، حد يقترن فيه الشعر والصوفية، وهى صوفية لا تنفى الجسد بل ترمى بجذورها فى الجسد، أريد أن أشير إلى أن الزمنية هنا زمنية لحظية فورية مما يعطيها بعداً آخر غير بعد الزمن السيكولوجى.

وفيما يتعلق بالمكان فإنه مكان لا تفاصيل فيه ولا كلية فيه ، فى آن أى أنه مكان تصبح فيه التفاصيل كلية، وتصبح الكلية فيه تفصيلاً من التفاصيل، ويكفى أن أشير إلى عناوين الفصول؛ إذ إن هذه العناوين ليست إلا تفصيلات دقيقة صغيرة من داخل جسم العمل. هناك، إذن، تحول للواقع عبر رؤية أخرى للمكان ورؤية أخرى للزمن لا يمكن فصلهما عن عمل إدوار الخراط.

